CARMIÑA NAVIA VELASCO

NARRADORAS EN COLOMBIA





Programa Editorial

CARMIÑA NAVIA VELASCO

NARRADORAS EN COLOMBIA





Programa Editorial

NARRADORAS EN COLOMBIA



Colección Artes y Humanidades
Estudios Literarios

CARMIÑA NAVIA VELASCO

NARRADORAS EN COLOMBIA



Colección Artes y Humanidades
Estudios Literarios

Navia Velasco, Carmiña

Narradoras en Colombia / Carmiña Navia Velasco.

Cali : Programa Editorial Universidad del Valle, 2021.

186 páginas ; 24 cm. -- (Colección: Artes y Humanidades - Estudios Literarios)

1. Mujeres como autoras - 2. Mujeres en la literatura - 3. Feminismo en la literatura - 4. Acosta de Samper, Soledad, 1833-1913 - 5. Restrepo, Laura, 1950 - 6. Literatura colombiana - 7. Crítica e interpretación

809.892 cd 22 ed.

N325

Universidad del Valle - Biblioteca Mario Carvajal

Universidad del Valle-Programa Editorial

Grupo Editorial Sial Pigmalión. S. L.

Título: Narradoras en Colombia

Autora: Carmiña Navia Velasco

ISBN: 978-628-7500-33-4

ISBN-PDF: 978-628-7500-34-1

ISBN-EPUB: 978-628-7500-35-8

DOI: 10.25100/PEU.7500334

Colección: Artes y Humanidades-Estudios Literarios

Primera edición

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Héctor Cadavid Ramírez

Director del Programa Editorial: Fracisco Ramírez Potes

Diseño de carátula: Ingrid Vanessa Donneys Embus

Diagramación: Hugo H. Ordóñez Nievas

Corrección de estilo: Jasmín Bedoya González

____

Pigmalión, ni genera responsabilidad frente a terceros.

Diseño epub:

Hipertexto – Netizen Digital Solutions

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

Desde estos tempranos años del siglo XXI miramos hacia atrás la literatura y en particular la narrativa que escriben las mujeres en Colombia. ¿Por qué senderos se han movido para llegar a esa rica y valiosa producción novelística que tenemos hoy? ¿Por cuáles silencios, invisibilizaciones y reconocimientos han pasado hasta llegar a configurar hoy un panorama tan variado? Recorreremos en este texto esos caminos.

El ejercicio de la escritura por parte de las mujeres se inició muy tempranamente en el país: en los claustros coloniales, en el límite entre los siglos XVII y XVIII, Josefa del Castillo y otras mujeres, especialmente religiosas, plasman en el papel sus búsquedas, sus sentimientos, sus angustias. En medio de un omnipresente paradigma patriarcal y al parecer por responder, precisamente, a la exigencia de “un jerarca de la Iglesia” la monja de Tunja deja oír su voz, legándonos su testimonio:

Padre mío, hoy, día de la Natividad de Nuestra Señora, empiezo en su nombre a hacer lo que Vuestra Paternidad me manda y a pensar y considerar delante del Señor todos los años de mi vida en amargura de mi alma, pues todos los hallo gastados mal, y así me alegro de hacer memoria de ellos, para confundirme en la divina presencia… (Del Castillo, 1989, p. 1).

Haría falta saber cómo en la conocida Madre del Castillo concuerda la orden de ese “padre mío” con sus deseos. Esta concordancia permitiría, finalmente, la escritura que conocemos, pues es claro que no hay escritura sin deseo y que el deseo no puede emanar sencillamente de una orden. Haría falta, también, revisar críticamente sus escritos para descubrir en ellos más detalladamente la tradición de la ruptura, la queja femenina, la genealogía de mujeres… porque es indiscutible que desde estos presupuestos aún no se ha profundizado suficientemente en su escritura y en su vida.

Teniendo en cuenta todo esto, podemos decir que las mujeres siempre han escrito

en Colombia, lo que no sabemos es hasta qué punto su escritura ha hecho o puede hacer aportes importantes, porque la respuesta a este tipo de preguntas no se ha abordado hasta hace poco[1]. No obstante, esta escritura ha existido indudablemente. En el prólogo a la antología Varias Cuentistas Colombianas de la Selección de Literatura Samper Ortega (1936) se mencionan 152 nombres de mujeres que han cultivado, en el país, lo que denominamos amplia y tradicionalmente las letras en cualquiera de sus formas.

Igualmente, es cierto que una recepción crítica y detallada de estas prácticas está aún pendiente. Las escritoras no solo han sido excluidas del canon literario colombiano, sino que muchas veces sus nombres han sido sometidos a un silencio, a todas luces, inadmisible y en ocasiones muy extraño. La pregunta/sospecha es si ese silencio no ha estado la mayoría de las veces atravesado y condicionado y, en ocasiones, claramente dictado por una exclusión de género.

Más allá de atravesar nuestra visión sobre estas prácticas textuales, por una evaluación que pregunta si sus productos son buenos o malos en una perspectiva estético-literaria tradicional, es necesario plantearse más bien la necesidad y exigencia de leer a estas autoras para examinar cuál ha sido su aporte, qué imaginarios han delineado, qué representación de la realidad nacional construyeron, confrontaron o apoyaron. Cómo tejieron su identidad en medio de condiciones, cautiverios y dificultades precisas, qué aportan hoy a nuestra tradición e identidad femeninas. Asimismo, es imprescindible poner en cuestión los criterios evaluadores que han regido la selección y canonización de las obras. De entrada, podemos afirmar que es claro que la aparente ausencia de recepción de algunos de estos nombres no obedece a otra cosa que a la dominación patriarcal sobre el discurso hegemónico de nuestra cultura, dominación que se instaura en medio de los cauces y canales de la expresión colectiva.

No creo que en esta búsqueda se encuentren masivamente tesoros inéditos, pero sí considero que en medio de tanto silencio se pueden descubrir las huellas de una injusticia histórica que es posible y necesario remediar, desde los claustros y debates académicos, desde el caminar de las mujeres en los próximos años y desde las políticas editoriales a impulsar. Vamos a buscar también la mirada femenina sobre realidades y debates nacionales. En este sentido, es pertinente examinar etapas, períodos, propuestas, para mirar y concluir, quizá, también para evaluar y, sobre todo, para explicar.

El eje escogido en este trabajo es el de la narrativa. Un género ampliamente practicado por las mujeres en el país. De manos femeninas han salido múltiples narraciones que, en ocasiones, configuran novelas, en otras no, pero que en cualquier caso dan cuenta de un quehacer, una situación, unas limitaciones y unas posibilidades concretas. Narraciones que son las más de las veces testimonios de una condición y unos contextos, huellas de unas búsquedas, muestras de unos dolores y exclusiones.

En este rastreo se miran, de igual manera, las mutuas interacciones y/o influencias que estas narradoras han podido tener entre sí. Sus contactos sí los ha habido, las causas de su aislamiento o mutuo desconocimiento si es el caso. Nos detendremos más explícitamente en las novelas que a lo largo de los siglos XIX y XX muestren mejor una propuesta literaria femenina más acabada, o se inserten y aporten con mayor decisión en los debates nacionales.

Cuando el lector o la lectora se adentran en este universo letrado se encuentran huellas que nos hablan de que estas escritoras, en ocasiones, se conocieron y enriquecieron entre ellas: Soledad Acosta de Samper, en su libro La Mujer en la Sociedad Moderna, menciona varias poetas mujeres y algunas narradoras colombianas contemporáneas suyas. Asimismo, en su conferencia sobre Las obreras del pensamiento encontramos que Clorinda Matto (1895) cita a varias colombianas:

… y en Colombia encontramos espíritus preparados como el de Soledad Acosta de Samper, laboriosa prosadora que acaba de completar sus obras con el libro La Mujer, publicado en París. Agripina Samper de Ancízar, muerta en la plenitud de la fuerza creadora, enriqueció el parnaso colombiano bajo el anagrama de Pía Rigán, Elena Miralla Zuleta, espíritu batallador, reverso de la medalla, con Silveria Espinosa de Rendón, la mística poetisa que cantó a la Cruz y murió en esa cruz esperando. Agripina Montes del Valle y la aplaudida Mercedes Álvarez de Flores… A este nombre agregaremos los de Josefa Acevedo, Isabel B. de Cortés, Waldina Dávila de Ponce y la señora Párraga de Quijano (p. 175).

Además, se presenta este intercambio entre autoras más recientes como, por ejemplo, el reconocimiento de Fanny Buitrago a Marvel Moreno o como los

encuentros de escritoras a fines del siglo XX y principios del XXI que son —entre otros hechos— testimonio de ello. De igual manera, lo es el trabajo pionero de Helena Araújo con La Scherezada criolla.

Es largo el recorrido por realizar y, además, difícil la búsqueda, pero estamos a tiempo, porque las mujeres han dejado y dejan sus huellas en la historia. Solo que con el paso de los siglos estas huellas son borradas por el descuido o por la intención de los discursos dominantes.

Las primeras miradas se concentran en la escritura femenina realizada en la segunda mitad del siglo XIX, estas miradas son las más difíciles porque la distancia temporal empieza a ser muy grande. Empero, existen testimonios y búsquedas previas, como existen también los textos mismos: todo ello nos permite acceder a una visión global de la incursión de la mujer en este ámbito cultural y escritural. Después, nos detendremos en algunos momentos y obras precisas a lo largo del siglo XX; recogiendo al final, en el último capítulo, una mirada a producciones más recientes de este siglo.

Uno de los ejes de la reflexión consiste en develar cómo la formación del canon literario ha sido realizada conjugando múltiples intereses que tienden a relegar a la mujer e igualmente a otras voces marginadas o silenciadas. Me identifico con lo planteado por Iris Milagros Zavala (1993) en el tomo dedicado a los presupuestos teóricos en la Historia de la Literatura Española Femenina que coordina:

Parto de la certeza de que la cultura (los textos literarios en nuestro caso), transmite valores y valoraciones, y está en constante producción de otredad. En palabras más directas para situar el punto de partida: se trata de descolonizar el canon del patriarcado, de reapropiarlo y reescribir las culturas restaurando sus silencios y las políticas y la lucha por el poder inscritos en los textos (p. 28).

En este sentido, pretendemos contribuir tanto a la construcción de la memoria femenina, definitiva en la construcción de los procesos identitarios, como a la posibilidad de una nueva escritura de la Historia de la Literatura en Colombia. Después de Bajtin y de los actuales estudios multiculturales y postcolonialistas ya no es posible seguir acallando la voz de los / las otros /as. La construcción de

la identidad nacional en Colombia ha pasado demasiadas veces por la exclusión y negación de la palabra diferente. Los estudios culturales actuales pueden ayudar a develar estos procesos:

La manera en que las sociedades incorporan o no el discurso foráneo, el discurso del «otro» de lo diferente; las estrategias con las cuales lo ocultan, lo manipulan o lo potencian, nos muestran cómo esas sociedades se definen a sí mismas y con respecto a los demás: una identidad sociocultural se define mediante prácticas discursivas. La tradición forma parte inseparable de la dinámica sociocultural, pues las posiciones del discurso propio frente a los ajenos, las interferencias entre ellos, delimitan el grado de heterogeneidad de una cultura (Iglesia Santos, 1994, p. 342).

Examinamos en qué medida y de qué manera la voz de la mujer ha sido otra voz, asimilada, en ocasiones, como propia o eco de la única voz admitida: la hegemónica y en otras ocasiones silenciada y excluida como molesta, como incómoda. Para realizar este segundo movimiento: el silenciamiento; ha sido necesario, entonces, evaluarla negativamente, considerarla insuficiente, desde normas y patrones dictados en las instancias del poder discursivo, literario y lingüístico. Vemos cómo la voz de la mujer ha ido desplazándose de ser una voz alienada ante el discurso dominante/patriarcal hacia la construcción de una palabra propia. Se trata, por tanto, de un proceso largo y lento en el tiempo, que en el presente trabajo miramos a lo largo de más o menos siglo y medio.

En el nivel teórico se trabaja desde diferentes propuestas o marcos que ayudan a plantear lo proyectado. El punto de partida son las teorías de género o los diversos puntos de vista de la ginocrítica. Se trata de ver cómo la condición sexual/genérica ha incidido en las posibilidades y en la pragmática de la escritura femenina. Cómo ha moldeado sus percepciones, construcciones y representaciones de lo social/real. En esta medida es igualmente importante definir qué tienen de femenino unas novelas como Dolores de Soledad Acosta, Catalina de Elisa Mujica, Estaba la pájara pinta de Alba Lucía Ángel, Delirio de Laura Restrepo o Prohibido salir a la calle de Consuelo Triviño o qué textos escritos por mujeres, no recepcionados por la crítica, ayudan a visualizar la práctica literaria femenina en estos siglos en Colombia.

Se parte fundamentalmente de obras catalogadas como novelas, pero para el caso femenino esta clasificación no siempre es clara. La perspectiva de género nos lleva al terreno de lo planteado por algunas críticas:

El feminismo erudito ha hecho retroceder los límites de la literatura en otras direcciones, al considerar una amplia muestra de formas y estilos en los que toma cuerpo la escritura de las mujeres (especialmente la de las mujeres que no se consideraban a sí misma escritoras). Así, cartas, diarios, periódicos, autobiografías, historias orales y poesía privada han sido objeto de análisis crítico, como prueba de la conciencia de las mujeres y de su expresión (Robinson, 1998, p. 135).

Una concepción rígida que excluya algunos relatos por no llenar ciertas expectativas dejaría por fuera obras significativas del aporte femenino a los procesos culturales. Sería el caso de un texto como María entre los muertos de Magdalena Fety, en el que los límites del discurso resultan imprecisos.

Esta mirada desde el género lo que nos permite, fundamentalmente, es mirar cómo las mujeres realizaron procesos de representación que les ayudaron, permitieron o entorpecieron su construcción de identidades. Por eso, con base en algunas propuestas teóricas sobre las relaciones y los puentes entre la ficción y la realidad, concretamos las dinámicas de representación en la sociedad colombiana del siglo XIX en el marco de lo planteado por Cristina Rojas en su libro Civilización y Violencia, en el que trabaja a partir del concepto de régimen de representación. Igualmente, continuamos y profundizamos esta reflexión en momentos precisos y puntuales del siglo XX.

Desde estos presupuestos es más fácil iluminar cómo la escritura de algunas mujeres en la segunda mitad del siglo XIX las ubica en el conjunto social:

Ontológicamente en la representación se dan los procesos de identidad y diferencia. Tanto los sujetos como los eventos históricos se constituyen en la representación a través de la atribución de sentido. Las identidades de género, raza y de clase no corresponden a diferencias fijas en sexo, color de la piel o

posición dentro de la estructura de producción. Reconocer que la representación del yo y del Otro (a) tienen un efecto en la constitución de la subjetividad conlleva el reconocimiento de la fantasía en la constitución del yo y del Otro (a) (Rojas, 2001, pp. 28-29).

Finalmente, por tratarse de literaturas subalternas en un doble sentido: país colonizado y sujeto femenino, las miradas que se agrupan en torno al eje de los Estudios Culturales nos ayudan a visualizar e iluminar algunos aspectos de esta escritura. Parto de la convicción de que los textos tanto los de ficción como las llamadas crónicas hacen parte del ámbito que denominamos cultural y/o simbólico. Y es en la dinámica de la interacción de culturas donde desarrollan plenamente todo su sentido. Una de las escritoras trabajadas en el período del siglo XIX pone, precisamente, en juego en su relato la interacción cultural; de igual manera, lo hacen algunas de las obras que ven la luz a lo largo del siglo XX.

Es, pues, necesario, en todo caso, tener en cuenta que:

La cultura no está localizada en los textos, ni es el resultado de su producción, ni está solamente en los recursos, apropiaciones e innovaciones culturales de los mundos vividos cotidianamente, sino en las diferentes formas de construcción de sentido, dentro de diversas configuraciones, en sociedades incesantemente marcadas por el cambio y el conflicto. La cultura no es ni las instituciones, ni los géneros, ni las conductas, sino las complejas interacciones entre todos ellos (Green, 2002, p. 205).

En este sentido, miramos cómo los textos femeninos juegan y se ubican en un universo mucho más amplio. Solo desde esta relacionalidad pueden las palabras, los personajes y las tramas narrativas, significar.

REFERENCIAS

Araújo, H. (1989). La Scherezada criolla. Universidad Nacional de Colombia.

Del Castillo, F. J. (1942). Mi vida. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.

Green, M. (2002). Estudios culturales. En M. Payne, Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales (pp. 202-207). Editorial Paidós.

Iglesia Santos, M. (1994). El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas. En D. Villanueva, Teoría de la literatura (p. 342). Universidad Santiago de Compostela.

Matto de Turner, C. (1895). Las obreras del pensamiento, en la América del Sur. https://www.e-revistes.uji.es/index.php/asparkia/article/view/2342/2001

Robinson, L. S. (1998). Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario. En AA.VV. El canon literario (p. 135). Arco Libros.

Rojas, C. (2001). Civilización y Violencia. La búsqueda de la Identidad en la Colombia del Siglo XIX. Norma; Universidad Javeriana.

Samper Ortega, D. (1936). Varias Cuentistas Colombianas. Biblioteca Aldeana de Colombia (Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana) No.11 (3.ª ed.). Editorial Minerva.

Zavala, I. M. (1993). Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico. En M. Diaz-Diocaretz e I. M. Zavala, Breve historia feminista de la literatura española (p. 28). Anthropos Editorial.

Capítulo 1

EL GRUPO DEL SIGLO XIX SOLEDAD COSTA

Al detenernos en las escritoras del siglo XIX en Colombia ¿es lícito hablar de grupo? ¿En qué sentido el conjunto de narradoras que encontramos, principalmente en la segunda mitad de este siglo, constituye un grupo? ¿Qué tipo de grupo: ¿literario?, ¿femenino?, ¿generacional? No es fácil ni sencillo dar una clara respuesta a estos interrogantes. Si partimos de una noción como la de campo literario descrita por Bourdieu (1995) en su obra Las Reglas del Arte, nos podemos preguntar si estas escritoras participaron activamente en el espacio literario o intelectual vigente en Colombia en los últimos años del siglo XIX:

El campo literario es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan, al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o transformar ese campo de fuerzas… Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de ese sistema es la propia lucha (pp. 344-345).

En un sentido estricto, este campo, quizás, no existía en la Colombia de ese momento, pero algunas dinámicas intelectuales, más o menos cercanas y semejantes a lo llamado campo literario por Bourdieu (1995), sí las había y en ellas, aunque las mujeres no participaron plena o abiertamente, tampoco estuvieron al margen. La figura de Soledad Acosta, de quien Gilberto Gómez Ocampo (1988) dice entre otras cosas:

La abundante producción literaria de Soledad Acosta de Samper, que cubre los años 1855, hasta el de su muerte en 1913, a la edad de 79 años, figura preeminentemente en el sistema literario finisecular por su amplísima difusión y por su variedad genérica, incluyó textos ensayísticos, biográficos, de historia, novela, cuento, así como una nutrida actividad periodística… (p. 119),

es una figura que no se puede considerar como una isla, y su significación hay que tratar de comprenderla en un contexto femenino más amplio.

Antes de examinar la voz de Acosta quiero mirar un conjunto más amplio de narradoras en la segunda mitad del siglo XIX. Flor María Rodríguez Arenas, recoge en su trabajo sobre esta autora 55 nombres de narradoras, ensayistas y poetas que escribieron y publicaron durante estas décadas (Rodríguez, 1991).

Además, Antes de definir en qué sentido fueron un grupo o no, es necesario dejar claro que hubo un conjunto apreciable de mujeres que escribieron en Colombia a partir de 1850. En su mayoría, estas escritoras son mencionadas por Curzio Altamar en su reconocido trabajo sobre la novela en Colombia, asimismo, su existencia es atestiguada en otras investigaciones:

Al acercarse a los trabajos que han estado rescatando desde hace una decena de años, junto con los nombres, las obras de escritoras decimonónicas hispanoamericanas, llama la atención encontrar un vacío en lo correspondiente a las literatas de Colombia, ausencia que se salva de ser total, por la presencia del nombre de Soledad Acosta en algunas publicaciones recientes. Para tratar de entender el vacío, una investigación más exhaustiva ha dado como resultado la presencia de un grupo nutrido de escritoras durante el siglo XIX, con la característica específica de que la mitad de ellas se dedicaron exclusivamente a la narrativa y al ensayo (Rodríguez, 1991, p. 136).

En el país, las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX fueron tiempos en los que con timidez y dificultad la mujer empezó a buscar su propia palabra y su propio discurso. Esta búsqueda indiscutiblemente no fue fácil y se realizó en medio de dialécticas conflictivas, de avances y retrocesos, de rebeldías y sumisiones. La Bogotá de ese momento presenta constantes discusiones en torno al papel de la mujer en la sociedad y a la educación que deben o no deben tener las jóvenes, para cumplir cabalmente ese papel.

Desde los años del “Olimpo Radical” el debate en torno a la cuestión femenina no cesa. Muchos hombres y algunas mujeres insisten en la necesidad de que a la mujer de las clases altas se le imparta una educación adecuada como medio para lograr que su influencia social y moral sea significativa. Las mujeres no solo van a las Normales o Colegios, sino que también participan de veladas literarias y asisten al teatro. En 1871, Medardo Rivas, uno de los principales intelectuales y

editores colombianos del siglo XIX, dictó, en el Colegio de la Merced, plantel femenino, fundado en Bogotá por Santander, una serie de conferencias sobre la educación de la mujer. Rivas insistía en la necesidad de que la mujer tuviera además del matrimonio otros intereses, porque ello la ayudaría a convertirse en un ser autónomo y pensante.

Figuras como las de Soledad Acosta y Soledad Román no son pensables por fuera de este debate amplio que permite a las mujeres de las clases altas incidir realmente en los acontecimientos políticos y sociales. Es suficientemente conocida la influencia de Soledad Román en Rafael Núñez y en el proyecto de la Regeneración. No obstante, cuando hablamos de Soledad Acosta siempre se reconoce la influencia en ella de su esposo y no a la inversa. Silvia Galvis, en ese texto de escritura tan original y ambicioso que es Soledad, pone en el monólogo de José María Samper (esposo de Soledad Acosta) estas palabras:

Graves reclamos, enojosos cargos, malévolas insinuaciones he leído en estas páginas… Quien lea este libro en el futuro, por fuerza pensará que José María Samper no fue otra cosa en su existencia que un desertor de causas, un infeliz converso, un renegado de sus ideas… Es verdad que durante años sobresalí entre los apóstoles más fervientes de los gólgotas, pues el ideario del radicalismo, me parecía entonces que significaba el quebrantamiento de la liberación opresiva de España y del régimen colonial, su justa sepultura…

Yo sentía que todo el edificio levantado en el fondo de mi alma por la filosofía de los enciclopedistas primero, y después por la de los positivistas… empezaba a flaquear, cual si le faltasen puntos de apoyo muy necesarios para su equilibrio y consistencia… (yo) no reconocía la divinidad de Jesucristo, ni admitía ninguna autoridad humana en la religión: y al propio tiempo por amor a mi familia me había casado ante la iglesia católica, había hecho bautizar mis cuatro hijas como católicas, y consentía de muy buen grado en que fuesen educadas como tales. Esta situación era tan complicada como contraria a la lógica de mis convicciones… Si lo que yo hago con mi esposa y mis hijas, me decía lleno de íntima inquietud, está bien hecho, no hay razón para que mi alma siga otro camino…

Mi esposa poseía mi alma y yo era dueño de la suya, y nuestras almas armonizaban en el culto por la belleza, en su patriotismo y en sus esfuerzos por adquirir luz en todos los sentidos, y sin embargo faltaba entre los dos la comunidad en la cosa más elemental de la vida: en las relaciones de nuestras almas con la Divinidad… (Galvis, 2002, pp. 265-269).

Este monólogo está inspirado en los mismos escritos y apuntes de José María Samper. En esta investigación novelada Silvia Galvis (2002) reconoce en Acosta de Samper suficiente fuerza de carácter y de convicciones como para conducir a su marido hacia derroteros ideológicos diferentes a los de su juventud. Esta capacidad habla, antes que nada, de una mujer con capacidad de discurso y debate. Una mujer que busca su voz propia, aunque esa voz esté inscrita, en un primer momento, en los dictámenes de la muy fuerte institución eclesial de ese momento.

En tal ambiente ideológico y cultural que respiramos de distintas formas, las mujeres lectoras y escritoras fueron alentadas, principalmente, por los repetidos esfuerzos de Soledad Acosta, en su empeño de sostener publicaciones en las que ellas se formaran y se expresaran. Entre estas, podemos señalar las revistas: La Mujer (Revista quincenal, redactada exclusivamente por señoras y señoritas) y Lecturas para el Hogar. Asimismo, en las primeras décadas del siglo XX un trabajo como el de la publicación de La Novela Semanal permitió a algunas escritoras escribir con una cierta regularidad.

Patricia Londoño, en su artículo sobre las publicaciones dirigidas a la mujer[2], señala que en las últimas décadas del siglo XIX hubo en Colombia 30 publicaciones dirigidas exclusivamente al público femenino. Estas publicaciones de diversas orientaciones y matices, que pretendían en términos generales elevar el nivel cultural de la mujer, ayudaron a formar un público lector que hizo eco de las novelas escritas por mujeres, aunque no facilitaron un debate crítico alrededor de esta práctica. Más bien se centraron en la transmisión de valores necesarios e importantes para la mujer. En medio de contradicciones e imposiciones de la voz patriarcal, con esta labor se fue consiguiendo ampliar el horizonte del mundo femenino en el país. Revisando la revista La Mujer se encuentra en cada número un artículo que muestra las rutas y los logros de las

mujeres en distintos países y en diferentes épocas, y en otros números el célebre Breve Diccionario de mujeres célebres, que publicó Soledad Acosta en entregas quincenales. Esta dinámica explica la indiscutible incursión de la mujer en el ámbito de las letras, en general, y de la narrativa, en particular. La constitución de un sujeto femenino/lectora va a jugar dialécticamente con la construcción de un sujeto femenino/escritora.

En este sentido, si bien no nos encontramos con un panorama que se ajuste estrictamente a la definición de campo literario, dada por Bourdieu (1995), sí podemos hablar de una dinámica intelectual, bastante común, que acerca a las mujeres entre sí, y les permite ideologías y visiones de mundo cercanas.

Es, pues, en medio de este ámbito, que las colombianas de la segunda mitad del siglo XIX empiezan a trazar los primeros pasos para ir de la voz ajena (es decir, la voz patriarcal, impuesta por la sociedad) a la búsqueda de una voz propia[3]. Dan cuenta de este difícil caminar, entre otras cosas, los prólogos o introducciones que las narradoras presentan en a sus obras. Veamos:

• “No escribo para darme aires de escritora; no tengo siquiera la esperanza de encontrar induljencia entre mis compatriotas; los hombres se burlarán de mí, como de una pretensiosa; las mujeres tal vez acogerán gustosas esa burla… No diré que pienso hacer un servicio a la patria; no. Quien puede ganar con mis escrito?…

Tunja, septiembre de 1867

• “Al dedicaros este pequeño trabajo, no vayáis a pensar que es una obra de literatura digna de vosotros: no mi objeto no es hacerme pasar como literata, ni como mujer de talento…

• “Señor D. Luciano Rivera Garrido:

Al dedicaros mis producciones, censurables, sin duda, por mi pequeñez e insuficiencia, no me es desconocida mi temeridad.

Sin embargo, aunque mi ingenio es limitadísimo, sobre todo comparado con otros…”[4]

Resulta evidente que las mujeres no se sienten en libertad para tomar la palabra y que necesitan buscar la aprobación masculina en medio de un universo cultural que no las ha autorizado para ello. La mayor parte de las veces, piden a una voz autorizada que justifique y respalde su atrevimiento. Como grupo carecen de autoestima para reconocerse y darse autoridad a sí mismas y entre ellas como escritoras; sin embargo, ello no les impide realizar su deseo de escribir, deseo que ellas viven como llamado al que no pueden renunciar y que, además, justifican como misión. Misión, en ocasiones, patriótica (las más de las veces), en ocasiones moral, en ocasiones femenina, entendiendo este apelativo como el de un compromiso con la mujer, su situación y su destino.

Es difícil escoger de entre el conjunto de obras que la investigación y una lectura atenta encuentran en cuáles detenerse. Como se hace necesaria una escogencia, voy a centrarme en algunos textos que me parecen más significativos para los problemas de construcción de identidad y representación que quiero destacar. La mirada más detenida la fijaré en Dolores de Soledad Acosta de Samper, Dos religiones o Mario y Frinea de Herminia Gómez Jaime, y Los Emigrados de Evanjelista Correa de Rincón Soler. Creo que se trata de tres novelas significativas de las búsquedas literarias femeninas en la última mitad del siglo XIX en el país.

En 1869, Evanjelista Correa publica en Bogotá su obra Los Emigrados, fechada en Tunja. Ella misma la define en su advertencia inicial como una historia verdadera, con lo que la ubica en el terreno de la crónica, y en ese borde impreciso que separa la historia y la ficción. Además, explica que escribe como una forma de ganarse el pan, y finalmente ubica su relato en el mundo de las narraciones y herencias femeninas. La narradora intenta recoger la palabra de Eva, quien actualiza y rememora recuerdos de su abuela, y sus historias y

leyendas. Vamos, pues, a entrar en un mundo recogido y gestado desde las voces femeninas.

La autora manifiesta una intención de conservar la memoria de los héroes, en el sentido planteado y desarrollado por Ricoeur (1996):

La búsqueda del recuerdo muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido, arrancar algunas migajas de recuerdo a la rapacidad del tiempo, a la sepultura del olvido. No es sólo el carácter penoso del esfuerzo de memoria en que da a la relación ese matiz de preocupación, sino también el temor de haber olvidado, de olvidar todavía más, de olvidar mañana realizar tal o cual tarea; pues mañana no habrá que olvidar… acordarse. Lo que en el próximo estudio, llamaremos deber de memoria, consiste esencialmente en el deber de no olvidar. Así una buena parte de la búsqueda del pasado se coloca bajo el signo de la tarea de no olvidar. De modo más general la obsesión por el olvido pasado, presente, futuro multiplica la luz de la memoria feliz, de la sombra proyectada sobre ella por la memoria desdichada (p. 51).

A partir de estos datos, al leer el relato en cuestión, nos vamos a encontrar con un universo bastante original en el ámbito de los textos que circulan en el país en ese momento. Es aceptado comúnmente que la literatura hispanoamericana, durante el siglo XIX, participando de diversas propuestas estético/literarias (costumbrismo, romanticismo, realismo…), se propone colaborar en la construcción de las identidades nacionalidades en las jóvenes repúblicas que se encuentran con un universo simbólico vaciado y por reconstruir. De esta manera, la escritura colombiana, como la del resto del continente, se enfrenta a las tareas definidas por Cornejo Polar (1994):

… casi sin excepciones, el discurso literario de entonces porta intenciones y contenidos políticos, o genéricamente cívicos, aunque a veces lo hiciera de una manera tangencial y solapada.

Al margen de posiciones específicas, las grandes preocupaciones de la época son dos, aunque imbricadas: la formulación de un cierto tipo de sociedad que pueda reconocerse y ser reconocida como nacional y el modo como encontrar el camino para su rápido y sostenido progreso y modernización. Lo primero estaba fundamentalmente ligado a la cohesión, orden e integración del cuerpo social, al que además había que dotar de una historia, con su inevitable simbología patriótica, y de un territorio, no tanto como espacio físico, los que es obvio sino como representación semiótica de lo propio (p. 15).

La narración de Correa de Rincón Soler (1869) quiere configurar discursiva y simbólicamente un territorio: el de las vastas extensiones de terreno que cubren las antiguas selvas, montañas y llanos del oriente colombiano, y más particularmente del territorio amplio de los llanos del Casanare. El relato está atravesado por nombres de poblaciones, ríos y sitios concretos, fácilmente reconocibles en nuestros mapas y en nuestra historia.

El relato construye un mundo a partir de la guía de una narradora que focaliza la acción en la memoria de Eva y en sus diálogos con la abuela. Esa narradora nos invita a adentrarnos en esa realidad constituida precisamente por la mirada y la voz de Eva: Eva escucha, escuchemos también. Desde este ejercicio de la memoria y la evocación femeninas, lectores y lectoras somos invitados a trasladarnos a ese universo evocado, convocado, narrado. Narración que se teje en medio de la exaltación constante de una profunda admiración por parte de la autora.

La obra escrita en 1869 realiza una incursión en la historia inmediata y se remonta a los años que rodearon las batallas y los ejércitos de la gesta independentista. Los acontecimientos narrados se inician en 1809, vísperas de las batallas decisivas de la emancipación, posteriormente fijan la atención en los intentos de la llamada pacificación de Morillo y avanzan hasta 1817, cuando se asoman ya los problemas de divisiones y rivalidades internas en el ejército republicano.

Esta historia/leyenda, como la denomina su autora, pretende plantear algunas cosas: de un lado, la cara de un país que, alejado de las ventajas y los privilegios del centro, se construye y debate en medio de fuertes dificultades. De otro, el dolor y el sacrificio cotidiano que esa construcción significó para los

protagonistas de los hechos. Aunque es obvio que la memoria que se reconstruye es fabulada, la autora quiere que su historia haga parte de la historia. Por esto mismo:

… el relato es contado como si hubieran sucedido realmente sus acontecimientos y, en este acto de relatar la voz narrativa se sitúa ante estos, como hechos pasados. Esta característica del relato, enlaza ficción e historia en sus respectivos componentes temporales. El espacio por su parte, es un elemento sólidamente implantado en la estructura de conjunto referencial y es, a la vez, escenario y dinamizador de la ficción como plano de distribución extensional de seres, estados, procesos, acciones e ideas (Albaladejo, 1991, p. 48).

La narración reivindica, medio siglo después, el sacrificio de hombres y mujeres a quienes se nombra los emigrados, que construyeron la patria y la nación a costa de sus vidas, su salud y sus propias felicidades. Para la autora es clara la distancia y lejanía que separa el mundo de la capital de ese otro territorio del país lejano y desconocido…

En el Llano todo es diferente de lo que se observa en los que los llaneros llaman el reino, todo distinto de lo que se ve en otras partes. La configuración de terreno hace que todo allí sea escepcional. Aquella inmensa sabana, aquel mar de paja flexible, que mecida muellemente por el viento i dorada por los rayos de un ardiente sol, remeda perfectamente el oleaje de un mar tranquilo… aquellas mata de monte, bosques vírjenes, oasis encantadores que son en el llano la vida o la muerte de los pasajeros según se alberguen en este o aquel, pues unos son guaridas de tigres, otros de horribles boas, otros puntos de asalto de los terribles i sanguinarios guahivos, i otros hai que son sitios enteramente seguros, porque se observa que nunca el tigre busca víctimas allí ni el guahivo dirije allí su certera envenenada flecha (Correa de Rincón Soler, 1869, p. 35).

Se trata de una ficción que intenta representar esa otra realidad, tal como la viven aquellos y aquellas que están lejos del centro del país y de las capitales. La

naturaleza del oriente colombiano aparece en el relato con toda su arrolladora fuerza y con el mudo reclamo de no haber sido suficientemente tenida en cuenta. En este sentido, la autora quiere mostrar la diferencia: aunque muchas veces, sobre todo, al referirse a los indígenas permanece presa de valoraciones descalificadoras, no obstante, es clara la intención de instaurar un territorio ignorado en el sistema discursivo vigente.

Los protagonistas de la historia se mueven, como la narradora misma lo registra en la página 107, al servicio de la patria, la familia y la libertad. Los valores vigentes en ese momento en el país. Pese a que el discurso en muchos aspectos es ambivalente, la autora quiere llamar la atención sobre mundos y realidades desconocidos cuyo aporte no es suficientemente reconocido por las dinámicas sociales y políticas dominantes. En esta misma perspectiva podemos ubicar el relato Un Asilo en la Guajira de Priscila Herrera de Núñez. Aunque este texto permanece mucho más preso de la descalificación del otro, del diferente, y es más simple y plano en el mundo narrativo que construye.

En otro nivel de la narración la obra que leemos problematiza la ubicación social de la mujer, su educación, y algunas de las maneras en que su rol y su imagen son concebidos socialmente. En un estudio sobre la representación femenina en la literatura Mary Louisse Pratt (1994) plantea:

… el tema de la inconstancia femenina pertenece no sólo al discurso erótico decimonónico, sino también al discurso cívico-político. Desde Aristóteles a Sarmiento, pasando por Hobbes, Locke, Rousseau y Comte, la inconstancia, —la incapacidad de mantener una conducta constante basada en principios generales — fue uno de los factores que se invocaban para excluir a las mujeres de la ciudadanía. A través de los siglos, el monopolio político masculino se legitimaba atribuyendo a las mujeres un conjunto de defectos naturales que la incapacitaban para la ciudadanía: la falta de razón, la incapacidad para el pensamiento abstracto, el emocionalismo, el particularismo, el infantilismo, etc. (p. 263).

Desde esta perspectiva, Anjélica, la protagonista de nuestra historia, se convierte en una especie de cristal en el que confluyen rayos de diversos colores. Aunque no rompe con lo más fuerte de la imagen femenina aceptada, sin embargo,

presenta algunos puntos de distancia y rebeldía, algunas fisuras, en aspectos bastante centrales de lo esperado en los comportamientos, pensamientos y sentimientos de una joven de bien.

La entrada en escena de Anjélica ya nos habla de una personalidad decidida y fuerte, dispuesta a defender su derecho y su deseo: escoge en su interior a su amor y marido antes de que le sea asignado y, además, afirma ante su madre que no habría estado dispuesta a casarse con nadie más: “Además madre, si no me casara con este caballero, me encerraría en un claustro, porque tal vez si vuesamerced me diera otro esposo, no tendría fuerzas para obedecerle” (p. 11).

Pero el discurso crítico se inicia antes. En el anterior al de la petición de mano la narradora enjuicia la educación sexual dada a las jóvenes, pues las incapacita para la felicidad y para el mismo destino matrimonial que socialmente se les asigna. Con una gran lucidez, la voz narradora cuestiona una contradicción de raíz que encuentra que en esa educación:

Se daba por fuerza estado a las hijas: o eran relijiosas o era esposas; pero cosa rara! se las enseñaba a temer, i casi a aborrecer a los hombres sin pensar que un hombre había de ser más tarde el esposo de la misma joven a quien se le decía que faltaba a sus deberes, si al pasar para la iglesia, medio fijaba la mirada sobre alguno de esos seres perversos. Las jóvenes se sentían aterradas al oír decir que algún caballero había pedido su mano, i jeneralmente todas preferían el claustro a vivir al lado de aquellos seres tan extraordinariamente malos. A decir verdad no se sabe qué pensar de la sociedad de aquel tiempo. Que la mujer calumniase al hombre, se comprende, aunque en mala moral, pues podría decir que usaba de represalias. Pero que el hombre se calumniase a sí mismo, no se comprende. Los padres enseñaban a sus hijas lo mismo que las madres, a temer al hombre hasta aborrecerle; i según esta observación, tendremos que convenir si somos consecuentes, en que las costumbres debían ser, o si no ellas, los hombres mui licenciosos en esa época, cuando las únicas garantías del honor de las familias eran las rejas i los cerrojos que guardaban la mujer (Correa de Rincón Soler, 1869, p. 2).

La autora es clara en plantear el problema: la mujer debe huir a los hombres,

pero al mismo tiempo es claro que su único destino social es el matrimonio. Por otro lado, más allá de su propia conciencia, el discurso nos muestra el núcleo mismo del asunto: en un sistema patriarcal el padre guarda a su hija bajo candados, llaves y cerrojos, esos cerrojos pueden y tienen que ser físicos y simbólicos, por ello, es necesario que el cuerpo femenino aprenda desde temprana edad a temer al cuerpo masculino, de todas maneras llegará el momento de la venta y ante ella la joven no podrá protestar.

La narración, con una prematura lucidez, denuncia ese doble juego al que es sometida la mujer: debe huir de los hombres, temerles, protegerse de ellos…, pero debe estar dispuesta a partir tras aquel que se le imponga como dueño, apenas entre en la adolescencia. La introducción al relato es clara en ello. En este contexto, la relación protagónica se construye en términos románticos: los amantes son portadores de las mejores cualidades y fortunas morales, al mismo tiempo que son arrebatados por el mutuo amor. Amor que desde el momento mismo en que los jóvenes se encuentran por primera vez los traslada a un universo denso en el que la primera tarea es configurarse como amantes.

Suele entenderse por amor románico, aquel impulso vehemente hacia un objeto ideal, experimentado con fuerza y pasión, por un sujeto muy consciente de su propia valía. Pues es característico del sujeto romántico que en todo lo que vive —y por consiguiente también en el amor— realiza una constante afirmación de sí mismo, como de algo único y original. Se trata por tanto de un tipo de amante que por encima de todo ama amar, ya que esta operación intensamente vivida, le agranda su alma hasta límites que parece sobrehumanos y que el goza en imaginar divinos (Blanch, 1995, p. 222)

Anjélica ama a todos los que la rodean, especialmente a la familia y compañeros de su esposo. Sin embargo, para ir al encuentro de su destino y aventura en el Casanare debe dejar a su pequeña hija en manos de su familia, despojándose temporalmente de su destino maternal.

A lo largo de esta aventura, Anjélica se va estructurando como una heroína al servicio de la patria, no solo de su amor. Esta joven mujer teje su identidad en medio de las labores de la maternidad, de la espera al esposo soldado, e

igualmente en medio de servicios sociales y peligros que hacen parte del espacio público. Ejerce como enfermera, se protege y protege a los suyos de los ataques de los indios salvajes, apoya a los ejércitos. Se trata de un modelo de mujer de connotaciones variadas.

La narradora que se ubica como su descendiente femenina registra en las últimas páginas los sentimientos que la atraviesan cuando mira hacia esta mujer y esta pareja:

… ambos corazones se sentían conmovidos por las mismas impresiones e ideas: la patria, la familia, la libertad.

…José i Anjelica vieron los frutos de los trabajos de los emigrados; ellos tuvieron la única recompensa que podían ambicionar, vieron desaparecer como el humo el ejército del rei Fernando i tremolar victorioso el bello estandarte de la libertad…

… I gloria a vosotras, nobles y jenerosas mujeres, que como Anjélica supisteis sacrificar el amor i la felicidad con las vidas de vuestros esposos en aras de la patria! (Correa de Rincón Soler, 1869, p. 108).

Queda clara y explícita la relación entre narración literaria y construcción nacional que Evajelista Correa de Rincón Soler desde su narradora quiere hacer[5]. Para lograrlo no solo construye a sus héroes románticos alrededor de la gesta nacional, sino que recoge la mirada sobre lo otro…, sobre el territorio excluido, no tenido en cuenta. En este último aspecto, radica, a mi juicio, su principal acierto y aporte. Queda claro también que la autora/narradora quiere señalar y visibilizar el papel de la mujer en estas gestas.

La otra novela que me parece necesario leer en el contexto de los debates del siglo XIX en Colombia es Dos Religiones o Mario y Frinea de Herminia Gómez Jaime; una novela extraña en nuestro mundo literario, pero que adquiere hoy una

significación especial a la luz de los estudios actuales sobre el pos-colonialismo y de los debates en cuanto al reconocimiento o la negación de la diferencia en nuestra historia. Esta novela publicada en 1884, con claro sabor a Chateaubriand, da cuenta, en el nivel de lo simbólico, de las discusiones entre liberales y conservadores que terminarían con la constitución de 1886, y la alianza entre los conservadores y la iglesia católica.

Este relato, mucho más denso que el de Los Emigrados, podemos considerarlo el equivalente ficcional de las ideas defendidas por Rufino José Cuervo:

La posición de los conservadores en lo relacionado con los vínculos entre civilización y religión, se ve en los siguientes aportes de una carta pública escrita por Rufino Cuervo:

La sostenemos (la religión católica) porque es el único y poderoso elemento de moral y civilización para nuestras ignorantes y heterogéneas masas populares, dispersas en extensas y ásperas regiones; la sostenemos en fin porque es el verdadero principio conservador del orden social, tan seriamente amenazado por los bandos y parcialidades que se disputan el poder en nuestra amada patria. El profesar, conservar y defender nuestra augusta religión, es algo más que un derecho, es una facultad como pensar y es algo más que una facultad, es un deber y un deber santo (p. 138).

Se trata de una obra que da cuenta en el nivel de la representación ficcional de los debates ideológicos y políticos al interior de los que se inscribe. Esta novela ficcionaliza muy adecuadamente un debate de carácter religioso y cultural.

El escenario de la obra de Gómez Jaime se percibe inmediatamente como exótico. La escritora se aleja totalmente no solo de los ambientes citadinos del país como la anterior, sino también de los ambientes patrios, lo que no quiere decir que su novela no sea muy significativa en el mismo debate: el de la identidad nacional. En un primer momento el escenario escogido para la narración es Constantinopla y sus alrededores, con toda la carga de leyenda y sensualidad que en el imaginario de la época esta ciudad y sus mujeres tenían.

Pero en un segundo momento los acontecimientos nos llevan más allá, hasta la desconocida y temida tierra hindú, con todos los misterios que en su momento sugerían estas tierras. Finalmente, la acción se resuelve y detiene en España, reconocida en el texto como tierra civilizadora por excelencia.

Un argumento sencillo y ortodoxamente romántico guía a los lectores y lectoras por todo el entramado que construye la autora: Mario, joven hindú, nacionalizado español y convertido al catolicismo, se enamora perdidamente de Frinea, joven turca y musulmana, de extraordinaria belleza y sensibilidad, que también se enamora de él. Todo se opone a estos amores: las tradiciones culturales y religiosas de ambos jóvenes, la intriga de oponentes que harán hasta lo imposible por evitar su unión, la misma convicción de cada uno de la imposibilidad de su relación. En una trama sencilla y bien llevada la novela va resolviendo estos amores, al mismo tiempo que va sustentando su tesis central: la superioridad de la religión católica y de la civilización occidental sobre otras formas religiosas y culturales.

La trama del relato se logra muy bien, con dos parejas de amantes que se reflejan y duplican la una en la otra, reforzando los efectos del amor ideal y puro bendecido por la fidelidad y la lucha de los amantes: Poolesbay y Nacir, y Frinea y Mario, se constituyen como protagonistas dichosos después de un largo camino de riesgos y dificultades. La autora maneja especialmente bien las descripciones, cada cuadro en el que reconocemos y encontramos a los protagonistas es dibujado en los más íntimos y mínimos detalles.

No obstante, es claro que la intención novelística es sustentar algunas tesis muy precisas al interior del fuerte debate que se realiza en los ambientes intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX. La narración da lugar a mirar la trama en dos niveles: uno macro, la confrontación del oriente pagano y musulmán con el occidente cristiano; otro micro, la configuración de un escenario adecuado y preciso para las relaciones hombre/mujer.

En el primer caso los escenarios confrontados son tres: la España católica por antonomasia, portadora de prestigio y cultura. El mundo árabe, concretamente Turquía, con sus bellezas y posibilidades, pero al mismo tiempo con sus profundos interrogantes y preguntas. Finalmente, la India, lejana, misteriosa, y radicalmente salvaje y peligrosa. La mirada establecida por la autora recoge todos los prejuicios y miedos de la época, en los términos en que son definidos por Edward Said (2002) en Orientalismo:

Si la esencia del orientalismo es la distinción incuestionable entre la superioridad occidental y la inferioridad oriental, debemos estar dispuestos a observar, cómo el orientalismo, a través de su evolución y de su historia subsecuente, profundizó e incluso agudizó la distinción…

… porque el orientalismo era, en última instancia, una visión política de la realidad cuya estructura acentuaba la diferencia entre lo familiar (Europa, Occidente, nosotros) y lo extraño (Oriente, el Este, ellos) (pp. 71-73).

En el texto encontramos una especie de gradación en cuanto a la inferioridad y el peligro, y a la extrañeza: Turquía y los árabes más cercanos son rescatables, tienen posibilidades ocultas que es posible y necesario descubrir y potenciar. No así, la India, de la que hay que huir y a la que hay que renunciar. Volvemos a Chateaubriand, leído por Said (2002):

Para un ser tan preciado como Chateaubriand, Oriente era un lienzo estropeado que estaba esperando que él lo restaurara…

Chateaubriand expresó la idea en los términos románticos de una misión cristiana destinada a hacer revivir un mundo muerto y a reavivar en él el sentimiento de sus propias potencialidades, que sólo un europeo podía discernir bajo una superficie sin vida y degenerada (pp. 236-237).

Esto explica que Mario convierta tanto a su criado como a Frinea, pero al contrario huya irremediablemente de su tierra natal, llevándose y salvando a toda su familia. Ante estas costumbres completamente salvajes no hay nada que intentar, ningún diálogo o remisión se pueden llevar a cabo.

Mario es un hindú renegado, un occidental que no puede ya conectar con sus más profundas raíces. Este personaje sufre literalmente una especie de trasplante que lo convierte en un extraño en su propio país y cultura. La narradora, sin embargo no deja traslucir el menor asomo de asombro o reprobación por esta metamorfosis:

El valle nativo había perdido para él sus más dulces encantos; cristiano e ilustrado érale la vida insoportable en aquella agreste comarca donde no alcanzaba la influencia inglesa, y en donde el fanatismo y la barbarie, presentaban diariamente espantosas escenas (Gómez Jaime, 1884, p. 104).

Precisamente por este renegar de sus creencias y su patria, Mario es presentado como un héroe noble y un modelo a imitar.

En medio de este panorama de confrontación entre mundos, civilizaciones, paisajes y religiones, aparece la figura de Frinea, una mujer exótica y ambivalente. Se trata de una joven de inmensa belleza (como toda heroína romántica), huérfana de madre, como tantas otras heroínas románticas… cautiva de un padre/patriarca que la protege y quiere para sí, en su prisión de oro. Fiel creyente y devota de la tradición mahometana y del profeta. Desde su extrañeza y lejanía se instaura en el universo literario colombiano planteando algunos interrogantes.

Frinea desafía a su padre y a sus propias tradiciones enamorándose del extranjero y del impío. Segura de sí misma y de su belleza, cuenta con la conversión de su amado, convencida como está de la excelencia de su mundo. Frinea no muere como muchas de las protagonistas del siglo XIX, languidece de amor, pero su fuerza la lleva a resistir. Pierde a su padre, a su dueño y señor, es decir, queda libre de la patria potestad y esto le permite tomar otros rumbos en su vida. En este momento nuestra protagonista sale al encuentro del amor.

La novela, en su propuesta romántica, deja claro que Frinea vuelve a entregar su libertad al amor de Mario y con ello, como mujer autónoma, queda de nuevo presa de otras coordenadas patriarcales. Empero, es original su trayectoria. Una de las últimas páginas de la obra nos muestra una especie de síntesis o mestizaje que Frinea realiza en su espacio de vida:

Al lado de un cuadro que representaba la imagen divina de la Virgen Santísima, veíase otro, en el cual se destacaba Mahoma, cuando en la sagrada gruta, dictábale el ángel Gabriel su famoso Alcorán; más allá haciendo juego con Santa Teresa de Jesús, hallábase el retrato de un anciano musulmán, de larga barba y gracioso turbante (Gómez Jaime, 1884, p. 120).

Es como si la otra tradición perdiera su peligro y su amenaza al ser reinsertada en el tronco correcto. Igualmente, Frinea redefine su belleza en otros términos: en las primeras páginas, el orgullo que asoma en sus ojos, se convierte en las últimas, en morada de paz y de arrobo ante el hombre que ama.

El relato de Gómez Jaime, más conocida como historiadora que como novelista, pretende claramente mediar en las disputas nacionales haciendo gala de un marco de debate mucho más amplio y, quizá por ello mismo, más importante.

Y llegamos en nuestro recorrido a Dolores, la obra más acabada y de mayor madurez de Soledad Acosta. Soledad Acosta de Samper (1833-1913) fue, como ya lo hemos dicho, una escritora múltiple y prolífica. Trabajó incansablemente en los terrenos de la literatura, el periodismo, la educación, entre otros, y su legado va desde novelas y cuentos hasta artículos varios, crónicas costumbristas o históricas y propuestas alrededor del tema de la educación de la mujer o de su papel en la sociedad. En su época fue una voz influyente y reconocida, sobre todo, en Europa y los países andinos. Contrasta esta riqueza de su expresión y aporte con el silencio que en Colombia rodea, desde hace un siglo, su nombre y su obra.

Nos hallamos ante una mujer de indiscutible importancia, como lo muestran los testimonios que poseemos:

Periodista, historiadora, novelista, comerciante, intelectual y líder cívica, Soledad Acosta fue una de las mujeres más influyentes de su época…

En 1892 fue nombrada Delegada oficial de la República de Colombia al IX Congreso Internacional de Americanistas, en el Convento de la Rábida, y representó a su país en los Congresos conmemorativos del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, donde en ocasiones fue la única mujer; alternando con Emilia Pardo Bazán en presentar trabajos literarios e históricos junto a los más insignes estudiosos y pensadores de la lengua castellana…

Fue socia honoraria de la Sociedad Jurídico-Literaria de Quito, miembro de la Asociación de Escritores y Artistas de Madrid, de la Sociedad Geográfica de Berna, de la Academia de la Historia de Caracas, y de muchas otras organizaciones de importancia (Samper Trainer, 1995, p. 133).

El legado de esta figura femenina, aún en medio de lo que algunas consideran sus vacilaciones y ambigüedades, respecto a su conciencia e identidad de género, es de una indiscutible riqueza e importancia tanto en el momento de re-conocer el recorrido de la literatura nacional durante el siglo XIX como a la hora de configurar una tradición literaria y cultural femenina, recogiendo las discusiones, silencios, exclusiones e imposiciones por las que ha transcurrido en el país esta tradición. Su obra: La Mujer en la Sociedad Moderna, publicada inicialmente en 1895, presenta aspectos que aún hoy merecen respeto y atención.

Dolores, novela publicada en 1867 —el mismo año de publicación de María— ha sido injustamente olvidada y silenciada en el país. Cuando leemos hoy, atentamente, esta nouvelle nos encontramos con una estructuración discursiva que muestra el manejo por parte de su autora no solo de corrientes estéticas precisas y vigentes en ese momento, sino también de técnicas novelísticas desarrolladas en el subcontinente a todo lo largo del siglo XIX.

El relato se abre con una mirada que podríamos considerar ingenuamente costumbrista. La llegada de los dos amigos (Antonio y Pedro, el primo narrador) al poblado en el que vive Dolores es la ocasión para presentar un panorama rural de costumbres y tradiciones festivas y familiares que ubica a los lectores y lectoras en un marco sencillo en el que todo anuncia el desarrollo de una historia feliz. Desde los inicios se presentan algunas señas que remiten al paradigma romántico: la aparición temprana en el ambiente general de una muchacha: la

flor más bella de la comarca, igualmente, el registro de la palidez de su rostro —anuncio temprano de alguna enfermedad—, datos innegables de la heroína romántica.

El marco en el que se va a desarrollar la acción se presenta con tonos idílicos y bucólicos que quieren contribuir a formar un paisaje de amores ideales, de un lado, y de una tierra rica en tradiciones y valores, de otro. Nos dice el narrador

A medida que nos acercábamos al poblado, el silencio del campo se fue cambiando en alegre bullicio: se oían cantos al compás de tiples y bandolas, gritos y risas sonoras: de vez en cuando algunos cohetes disparados en la plaza anunciaban que pronto empezarían los fuegos. La plaza presentaba un aspecto muy alegre. En medio del cercado para los toros del siguiente día habían puesto castillos de chusque, y formado filas con candiles que era preciso encender sin cesar a medida que se apagaban… Poco después empezaron los fuegos: la vaca-loca, los busca-niguas y demás retozos populares pusieron en movimiento a todo el populacho, que corría con bulliciosa alegría… (Acosta de Samper, 1988, p. 29).

En medio de la fiesta y del paisaje de la campiña y la alegría se establece el contraste entre los visitantes y los pobladores nativos. Aquí se proponen, entonces, los primeros elementos de confrontación: Antonio, Pedro (el primo narrador) y Basilio, un nuevo personaje, son los encargados de portar a este mundo idílico otras costumbres, pensares, lecturas, dobleces, que traen posibilidades ocultas e insospechadas a la aldea. La capital, la vida en la ciudad, la lejana Europa y sus paradigmas de fin de siglo, parecen posarse como una sombra peligrosa sobre la vida ingenua de las familias que son el trasfondo sobre el que Dolores destacará.

En este horizonte, la primera parte de la novela deja planteado el núcleo de la trama: Antonio y Dolores se enamoran y su futuro parece quedar abierto hacia un camino común. En la segunda parte la narración se traslada a la ciudad y en ella nos enfrentamos a otros hechos: el mundo social de las apariencias y los deseos de dinero, las envidias y desconfianzas, las traiciones, las desilusiones permanentes. El narrador ve llegar a su corazón el dolor del desamor y del

olvido. Mientras tanto la tragedia de la protagonista se gesta, paso a paso.

El cambio radical de la obra lo encontramos en la tercera parte, en la que el narrador deja paso a la voz directa de Dolores que, a través de cartas y de su diario, nos hace partícipes del infierno en el que vive. La narración cambia no solo de voz, sino de tono, mostrándonos el proceso de enfermedad de la protagonista en forma realista/naturalista. La lepra se instaura en medio de las páginas y arrasa con toda posibilidad tanto de encuentro como de vida. Este mundo nos llega por medio de un discurso de clara raigambre naturalista. La protagonista/escritora no escatima crudeza ni dramatismo al registrar cada momento y cada avance de su mal.

Dolores sigue, para sí misma y para el destinatario de sus cartas y diarios, paso a paso su transformación, el horror que a todos y todas inspira. Mediante este seguimiento de sí misma Dolores se constituye como sujeto. De esta manera, los lectores y lectoras vemos cómo ese paisaje, antes armonía y paraíso, ahora es caos y condena. La protagonista desciende hasta los límites de la angustia y el dolor. El relato muestra un auténtico descenso a los infiernos. La desesperación apresa su alma, llevándola por los caminos de la rebelión religiosa y el descreimiento. En estas condiciones, Dolores se transforma de una heroína ingenua, idealista y romántica a la que la vida le sonríe a una protagonista llena de dramatismo que asume su tragedia con lucidez, rebeldía e impotencia.

Escuchemos las palabras de su diario, en abril de 1845:

… Dios, la religión, la vida futura! Cuestiones insondables! Terribles vacilaciones de mi alma! Si mi mal fuera solamente físico, si tuviera solamente enfermo el cuerpo! Pero cambia la naturaleza del carácter y cada día siento que me vuelvo cruel como una fiera de estos montes, fría y dura ante la humanidad como las piedras de la quebrada. Hay momentos en que en un acceso de locura vuelo a mis flores, que parecen insultarme con su hermosura, y las despedazo, las tiro al viento: un momento después me vuelve la razón, las busco enternecida y lloro al encontrarlas marchitas. Otras veces mi alma se rebela, no puede creer en que un Dios bueno me haga sufrir tanto, y en mi rebeldía niego su existencia: después… me humillo, me prosterno y caigo en una adoración sin fin ante el Ser Supremo… (p. 29).

Dolores se encuentra ante sí, única testigo de su existencia, con la imposibilidad. No puede ser para el amor y el matrimonio, lo que ella vive como su vocación y su destino, por tanto NO puede ser. Como plantea Paul Ricoeur (1996):

El mantenimiento de sí es, para la persona, la manera de comportarse de modo que otro puede contar con ella. Porque alguien cuenta conmigo, soy responsable de mis acciones ante otro. El término de responsabilidad reúne las dos significaciones: contar con… ser responsable de… Las reúne añadiéndoles la idea de una respuesta a la pregunta: Dónde estás ? planteada por el otro que me solicita. Esa respuesta es Heme aquí! Respuesta que dice el mantenimiento de sí (p. 168).

Dolores se niega a sí misma la posibilidad de responder ¡Heme aquí!, por ello, debe transformarse como mujer, buscando ante quién y de qué manera puede decirse. Se enfrenta a la escritura como una camino de encontrarse/entregarse/decirse en el presente y hacia el futuro.

Es claro que Soledad Acosta pretende con el conjunto de su trabajo y sus escritos contribuir a aclarar para las mujeres los procesos y condiciones sociales de la construcción de sus identidades, así como plantear la necesidad de realizar variaciones en esos procesos y circunstancias. Su preocupación en este sentido es explícita, nos dice en la introducción a su obra sobre la mujer en la sociedad:

La lectura de las biografías de hombres grandes y virtuosos, es excelente, pero esta nada enseñará a la niña para su propia conducta y la mejor para la joven de estos países será aquella que le presentará ejemplos de mujeres que han vivido para el trabajo propio, que no han pensado que la única misión de la mujer es la de mujer casada, y han logrado vías honradas prescindir de la necesidad absoluta del matrimonio, idea errónea y perniciosa que es el fondo de la educación al estilo antiguo (Acosta de Samper, s.f., p. IX).

Este tipo de planteamientos en medio de un imaginario social, en el que no aparecen sino tres opciones para la mujer: el feliz y/o sacrificado matrimonio, la muerte prematura y/o la prostitución o sus cercanías, resulta indiscutiblemente cuestionador. Para este objetivo: dar elementos a la mujer para la propia comprensión de sus situaciones e itinerarios, la autora se mueve en una gama muy amplia y diversa de discursos y escrituras, como ya lo dijimos. La novela se convierte desde este horizonte en un camino privilegiado para ello. Como nos dice Antonio Blanch (1995): "… lo propio de la imaginación sería lanzar puentes de ida y vuelta entre los imperativos del sujeto y las intimidaciones provenientes del mundo físico y cultural" (p. IX).

Las novelas de Acosta de Samper ofrecen modelos o posibilidades y caminos más o menos alternativos a sus lectoras:

Para expresar sus ideas, hizo que el tema central de cada uno de sus relatos fuera la vida de un personaje femenino con un conflicto propio que era relevante para la mujer de la época: Dolores, enfermedad; Teresa, soledad; Aureliana, pasión; Luz, injusticia; Perla, soberbia; etc. De esta forma, cada una de las protagonistas halla amenazada su feminidad por expectaciones culturales y novelísticas; cada una está presionada a rendir una definición de sí misma para ser aceptada y aceptable como mujer (Rodríguez-Arenas, 1991, p. 142).

Dolores es, pues, una joven que se abre a la vida en medio de horizontes amplios, pero limitados como los de toda joven de su medio y época: es joven y bella, dos valores de especial importancia al mundo femenino, y posee una buena dote, con todo ello se encuentra bien equipada para el matrimonio. Y aquí su mundo limitado: no se concibe en su horizonte y, por eso, no sueña con otra cosa que un destino matrimonial que la colocará en la cumbre de posibles anhelos y deseos. Un hombre que será su dueño, pero a la vez el artífice de su felicidad. Dolores está, en el sentido desarrollado por Marcela Legarde (1997), radicalmente cautiva de su rol de futura madre-esposa.

La narración nos da desde el comienzo algunos datos que anticipan el fatal desenlace: la palidez del rostro de Dolores, indicio de su posterior enfermedad y el fracaso de los amores entre Mercedes y Pedro, fracaso en el que intervienen la

autoridad paterna, pero también las intrigas y desconfianzas; el cuadro de ideales ingenuos empieza a resquebrajarse tempranamente. Ella, en medio de ese paisaje acogedor y dulce, inicialmente es una joven alegre y feliz que disfruta de su recién nacido amor en medio de las flores y los pájaros. Pero, entonces, en el momento mismo en que descubre la herencia paterna, que como una espada de Damocles pesa sobre ella (destino que aún los hombres más amantes, transmiten a las mujeres, a las hijas…), todo a su alrededor y, por tanto, su propio mundo se derrumba. Desde el principio hay un sentimiento de fatalidad que impide pensar en otras posibilidades, la enfermedad escogida por la autora para contaminar a su protagonista: la lepra, no deja opciones ni salidas. En el desarrollo alcanzado por la medicina en el siglo XIX, la lepra es la muerte radical.

El destino de la protagonista depende, al principio del relato, de lograr sellar su pacto de amor. Otro tipo de enfermedades presentes en el imaginario del momento, tuberculosis, enfermedades de tipo nervioso, hacen menos imposible el encuentro de los amantes, la lepra en cambio impide no solo cualquier acercamiento físico, sino inclusive la mirada: la enferma debe huir de los ojos que puedan llegar a registrar o adivinar el horror. En la protagonista encontramos una auténtica obsesión: ocultarse a la mirada de los otros y otras, aún los más íntimos y, por consiguiente, a la mirada de su amor.

En la novela se cierra toda posibilidad a la construcción de un presente o futuro para la protagonista:

Soledad Acosta comienza a transgredir los cánones establecidos para la novela realista que se producía tanto en Francia como en Inglaterra; normas que dictaban que la única felicidad completa alcanzada por la mujer era a través del matrimonio.

En su lugar, proyectó en esta narración la crisis que vivía diariamente la mujer cuando se enfrentaba a la destrucción de sus ilusiones, por causas ajenas a su control como la enfermedad. Crisis que recrudecían las conflictivas condiciones culturales y sociales que hacían que la mujer fuera no sólo dependiente durante toda su vida, sino que impulsaban la asunción de que las virtudes típicamente femeninas eran el sacrificio y la entrega total con la renuncia de la propia

individualidad, que se lograban por medio de las vocaciones de esposa y madre…

En este sentido, Dolores no se aleja de otras propuestas novelísticas colombianas de ese momento: la vida de la mujer es imposible en este paradigma patriarcal, por distintos caminos el único destino de las protagonistas nacionales es la muerte prematura: María, Manuela, Tránsito. La diferencia fundamental en esta novela viene dada por el hecho de que la muerte y/o imposibilidad de vida no le llega a Dolores por medio de un asesinato o un desamor, sino por el desarrollo de una enfermedad de la que ella por herencia (paternal/patriarcal) es portadora, y la diferencia de la propuesta novelística es que la obra nos deja mirar internamente la sombra y el proceso de esa muerte en la protagonista. Dolores se constituye en sujeto de su propio proceso y la autora/narrador le entrega a ella la voz narrativa para que a partir de dicha voz Dolores pueda pensar, explicitar y comunicar su destino.

Esta enfermedad incurable y además condenada socialmente, con connotaciones bíblicas y religiosas, impide la realización y el futuro de su protagonista y, por tanto, la construcción de su identidad en los únicos parámetros histórico/sociales en los que le es posible construirla: el matrimonio. Por ello, Dolores se ve abocada a una de dos actitudes: la aceptación pasiva, predicada por la religión y la sociedad para la mujer o la rebeldía absoluta negada a la mujer. Esta última es la actitud que asume y ello da una densidad insospechada a la novela. En Dolores protagonista hay mucho de lo que tendrá unas décadas más tarde Phineés, el personaje central de la novela del mismo nombre de Emilio Cuervo Márquez, y mucho de lo que tendrán otras protagonistas colombianas de autoría femenina a lo largo del siglo veinte

Esta muchacha joven, condenada a una muerte prematura y a un infierno previo, pasa a lo largo de los días, registrados en su diario, por diferentes estados de ánimo: desesperación y condena, furia y dolor, periodos de relativa calma e indiferencia, semilocura, en ningún momento resignación. En sus palabras encontramos alusiones y connotaciones que giran en torno al destino general de la mujer:

La vida es un negro ataúd en el cual nos hallamos encerrados. La muerte es acaso principio de otra vida? que ironía! En el fondo de mi pensamiento solo hallo el sentimiento de la nada. Si hubiera un Dios justo y misericordioso como lo quieren pintar, dejaría penar un alma desgraciada como yo ? Oh muerte, ven, ven a socorrer el ser más infeliz de la tierra…

… Espantoso martirio… la enfermedad no sigue su curso ordinario. Viviré aún muchos años? Hay noches en las que despierto llena de agitación: soñé que al fin pude conseguir una pistola: pero al quererme matar no dio fuego y en mi pugna por dispararla desperté…

Siempre el silencio, la soledad, la ausencia de una voz amiga que me acaricie con un tono de simpatía. La eterna separación! Podrá haber idea más aterradora para un ser nacido para amar?

…Atravieso una época de desaliento y letargo completo… (Acosta de Samper, s.f, pp. 82-83).

No hay en la reacción de Dolores idealización religiosa ni intento alguno de aceptación de su no-destino. Por el contrario, sus sentimientos, pensamientos y sueños muestran no solo dolor, sino también rebelión e inconformidad. Dolores grita desgarradamente ante su suerte, ante Dios, ante la vida que ha sido cruel con ella. En este abismo Dolores experimenta una soledad aún mayor que la que suelen sentir las mujeres ante una vida que les es esquivo y doloroso, una soledad de carácter metafísico y existencial. Con ello, Soledad Acosta está desafiando los moldes impuestos a la imagen modelo de mujer que debe sufrir abnegadamente su destino adverso y que, además, no se configura representativamente como un ser con muchas honduras existenciales y sicológicas.

Sin embargo, la protagonista mantiene hasta el final, hasta las vísperas mismas de su muerte, su ideal romántico de amor. Cuando ya su piel está íntegramente

dominada por la enfermedad ella continúa soñando con Antonio y se defrauda al conocer sus intenciones de matrimonio con otra. En medio de su infierno y su tragedia, permanece presa de ese hilo del que penden las mujeres en su época y ambiente: el amor redentor. Dolores lucha hasta última hora contra su suerte, no se entrega, por eso mismo no renuncia a esa mínima posibilidad que le es negada.

Anjélica, Frinea y Dolores no son las únicas protagonistas de mano femenina del siglo XIX colombiano. La misma Soledad Acosta trazó los rasgos de las imágenes de muchas más protagonistas. La más compleja y terminada, además de Dolores, es la protagonista de la novela de su mismo nombre: Teresa la limeña, publicada en el tomo de Novelas y Cuadros de la Vida Sur-Americana (1869). En esta obra las dos protagonistas luchan de igual manera por alcanzar una felicidad que les es esquiva en medio de un ambiente marcado por un patriarcalismo fuerte y cerrado.

Además de estas dos novelas, Acosta de Samper nos legó en este terreno de la representación de identidades femeninas muchos cuadros y/o pequeños relatos en los que, como apunta en uno de sus títulos, intenta profundizar y desentrañar el corazón de la mujer. Otras escritoras nacionales, desde diferentes regiones optan, por el contrario, por detenerse con mayor profundidad en el carácter de sus protagonistas masculinos. Es el caso de Mercedes Hurtado de Álvarez con su novela Alfonso y Pomiana Camacho de Figueredo con su obra Escenas de Nuestra Vida o los Dos Amigos[6].

Es indiscutible, también, que la voz de la mujer en la Colombia del siglo XIX hace parte de las voces subalternas y, en este sentido, los límites de sus posibilidades y libertad son estrechos y pocas. Pero como vimos no se trata de un marco monolítico, sino de un debate permanente. Las tres protagonistas examinadas, aunque no marcan rupturas totales con el universo de los patriarcas, sí dejan ver fisuras en el universo de comprensión que las autoras tienen de sí mismas. Cada una, desde su particularidad, lanza preguntas y señala sospechas al universo simbólico en el que nacen. Con estas preguntas y sospechas permiten pensar en otros derroteros para la heroína romántica que en el ambiente cultural del país no fueron aceptados, sino negados y excluidos. Quizá, esta sea la razón del silencio tanto injusto como tremendamente insólito que en nuestro panorama cultural y literario ha rodeado a Dolores.

REFERENCIAS

Acosta de Samper, S. (1869). Novelas y cuadros de la vida Sur-Americana. Imprenta de Eugenia Vanderhaeghen.

______ (1988). Dolores. En M. Ordóñez, Soledad Acosta de Samper. Una nueva Lectura. Ediciones Fondo Cultural Cafetero.

Acosta de Samper, S. (s.f.). La mujer en la sociedad moderna. Casa Editorial Garnier Hermanos.

Albaladejo, T. (1991). Semántica de la narración: la ficción realista. Taurus Universitaria.

Blanch, A. (1995). El hombre imaginario, Una antropología literaria. Editorial PPC; Universidad Pontificia Comillas.

Bourdieu, P. (1869). Las reglas del arte. Editorial Anagrama.

Camacho de Figueredo, P. (1873). Escenas de nuestra vida. Tipografía de Nicolás Pontón i Compañía.

Cornejo Polar, A. (1994). La literatura hispanoamericana del siglo XIX. Continuidad y ruptura. En AA.VV. Esplendores y Miserias del Siglo XIX,

Cultura y Sociedad en América Latina (p. 15). Monte Ávila Editores.

Correa de Rincón Soler, E. (1994). Los emigrados, Leyenda Histórica. Imprenta i estereotipa de Medardo Rivas.

Cuervo Márquez, E. (1909). Phineés. Imprenta de la luz.

España Arenas, et al. (2009). Novelas santandereanas del siglo XIX, vol. 1. Universidad Industrial de Santander.

Galvis, S. (2002). Soledad, conspiraciones y suspiros. Arango Editores.

Gómez Jaime, H. (1884). Dos religiones o Mario y Frinea. Imprenta Borda.

Gómez Ocampo, G. (1998). El proyecto feminista de Soledad Acosta de Samper: una extraña anomalía. Entre María y la Vorágine, la literatura colombiana finisecular. Ediciones Fondo Cultural Cafetero.

Hurtado de Álvarez, M. (1870). Alfonso. Cuadros de Costumbres. Imp. i estereotipia de Medardo Rivas.

Legarde, M. (1997). Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas. Universidad Nacional Autónoma de México.

Londoño, P. (1990). Las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer, 1858-1930. Boletín Cultural y Bibliográfico, 27(23).

Pratt, M. L. (1949). Género y ciudadanía: las mujeres en diálogo con la nación. En B. González y J. Lasarte (Comp.), Esplendores y Miserias del Siglo XIX. Cultura y Sociedad en América Latina (p. 263). Monte Ávila.

Ricoeur, P. (1996). Sí mismo como otro. Siglo XXI de España Editores.

______ (2003). La memoria, la historia, el olvido. Editorial Trotta.

Rodríguez, F. M. (1991). Escritoras del Siglo XIX. En Jaramillo et al. Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana (p. 142). Otraparte: Universidad de Antioquia.

Rodríguez–Arenas, F. M. (1991). Soledad Acosta de Samper, pionera de la profesionalización en la escritura femenina colombiana. En Jaramillo et al. Y las mujeres? Ensayos sobre Literatura Colombiana (pp. 133-177). Otraparte; Universidad de Antioquia.

Rojas, C. (2001). Civilización y Violencia, La búsqueda de la Identidad en la Colombia del siglo XIX. Editorial Norma.

Said, E. W. (2002). Orientalismo. Editorial Debate.

Samper Trainer, S. (1995). Soledad Acosta de Samper, el eco de un grito. En Velásquez et al., Las mujeres en la historia de Colombia (pp. 132-154). Editorial Norma.

Capítulo 2

LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX CATALINA DE ELISA MUJICA

Si bien a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, como ya hemos visto, un grupo de mujeres más o menos amplio, con Soledad Acosta como principal representante, logró constituirse en una avanzada cultural e intelectual en la sociedad colombiana, especialmente la santafereña, la realidad es que la mujer colombiana entra al siglo XX en condiciones de desigualdad y marginación muy notables: marcada inferioridad jurídica, marginación educativa y laboral, y extremo control moral e ideológico por parte de los sectores más retardatarios de la sociedad y de la Iglesia católica.

Los avances que en algunas materias y regiones se habían logrado con los gobiernos liberales fueron todos anulados con la entrega que la Constitución de 1886 y el Concordato hicieron a la Iglesia católica de la educación y el control de la moral familiar en el país. En las primeras décadas del siglo XX la mujer vivió bajo un férreo control de los patriarcas eclesiales, y su resistencia, actividad y desarrollo estuvieron muy limitadas por las condiciones familiares y la presión social. Uno de los ejemplos más patéticos de esta situación es la campaña protagonizada por el obispo Miguel Ángel Builes, corriendo la década de los años veinte. Builes es conocido en el país por sus posturas antiliberales y su apoyo a la violencia conservadora, pero es menos conocido por sus posturas claramente misóginas y represivas. Vale la pena recordar que en 1927:

… expidió una carta pastoral sobre el laicismo. En ella se refería especialmente a la moda femenina. Planteaba que las mujeres obedeciendo a la consigna del infierno, se refinaban cada vez más en el arte de desnudarse elegantemente. Anunciaba la ruina de la sociedad porque perdida la mujer, se perdió todo, «nuestras mujeres ya no se tiñen del suavísimo carmín de la vergüenza y el pudor, antes bien andan por las calles y plazas con aquel descoco». Señalaba explícitamente el tipo de moda que con tanto ahínco atacaba: «han resuelto aparecer, pásmese el cielo! vestidas de hombres y montadas a horcajadas con el escándalo del pueblo cristiano y complacencia del infierno». Para poner remedio a esta situación, se reservaba el obispo la facultad de absolver este pecado contra la moral, sin que pudiera hacerlo ninguno de los vicarios de su jurisdicción. Puesto que por el hecho de montar a horcajadas «creemos que se peca contra la ley natural, por los desastrosos efectos que de esto provienen» (Velásquez Toro, 1989, p. 20).

En estas condiciones, la batalla que tiene que librar la mujer colombiana en esas primeras décadas del siglo XX es dura y múltiple. Pero también es cierto que nunca dejó de dar esa batalla: un número importante de colombianas, según clase social y condiciones particulares: vida en la ciudad o en el campo, trabajadoras o amas de casa, se mantuvo en alerta frente a la discriminación luchando por conseguir siempre ser escuchadas y ser reconocidas en pie de igualdad con los varones.

Uno de los campos en los que la lucha fue más ardua fue en todo lo relacionado con la educación. La herencia del período de La Regeneración; herencia que, como vemos en el caso de Builes, llega hasta muy avanzada la década del veinte y que relega a la mujer a formas educativas que podríamos considerar como menores y marginales. La situación de la educación en el país, a principios del siglo, no era la mejor y esta realidad bastante dramática se hace doblemente dura en el caso de las mujeres:

Las estructuras educativas de principios de siglo eran herencia del pasado decimonónico y, en un comienzo, las élites no mostraron interés por introducir grandes modificaciones en los principios que habían regido su funcionamiento. Las ideas modernas en torno a una educación de carácter práctico e industrial y a la formación de ciudadanos bajo principios morales de tipo secular, se abrieron paso y en ocasiones coexistieron extrañamente con postulados de raigambre tradicional y católica… (p. 54).

En este contexto, la educación de la mujer sufre un atraso muy grande respecto a otros países del continente. Todavía en 1950 el Ministro de Educación Manuel Mosquera Garcés afirmaba que:

La mujer debe ser preparada preferentemente para la vida doméstica, para el cumplimiento de la misión primordial que Dios le ha otorgado. La mujer es educadora por naturaleza. La formadora natural de los hijos, según aquello de Bonaparte cuando dijo que sobre las rodillas de las madres dormía el porvenir de

las naciones. Restaurar el hogar cristiano, el sentido vigilante y tierno de las madres, la solicita preocupación de la prole, la conciencia educadora de las esposas, no es cerrar caminos a la inteligencia, sino poner la inteligencia al servicio de las nociones esenciales… (Tomado, de El Siglo, enero 19 de 1950) (Herrera, 1995, p. 349).

Pero en medio de estas luchas y debates, y a pesar de condiciones adversas, siempre hubo en Colombia mujeres de las clases altas y medias que se expresaron por medio de la pluma, especialmente dentro de los grupos de aquellas que, de todas maneras, tuvieron mayor acceso a la educación y a la cultura:

Para las mujeres que habían alcanzado un cierto nivel educativo, generalmente escritoras, la educación era la frontera entre la subordinación y la liberación. El acceso a la educación y a la cultura fue un factor que contribuyó al cambio en la vida de las mujeres. El campo de la reflexión intelectual, las letras y las artes hicieron visibles a muchas mujeres de las primeras décadas. El movimiento cultural de mujeres que surgió en América Latina, tuvo influencia en la poesía que cultivaron las colombianas. Para las de los sectores medios y altos no fue difícil, la actividad intelectual era socialmente aceptada. El cultivo de las artes y de las letras, era parte del atractivo que se otorgaba a las mujeres…

A través del ejercicio intelectual, las mujeres se pensaron como seres excluidos de las grandes decisiones, y desde este campo, en que eran valoradas, comenzaron su crítica… (Luna y Villareal, 1994, p. 67).

Aunque no podamos destacar obras de gran magnitud literaria, sí es necesario afirmar que en el país las mujeres siempre estuvieron presentes de alguna manera en el quehacer cultural. La Novela Semanal, El Cuento Semanal y Lectura Breve fueron espacios en los que las plumas femeninas se expresaron y transmitieron sus sentires y saberes. De igual manera, en las primeras décadas del XX un grupo de poetas difundió en nuestro medio el trabajo literario de

Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Delmira Agustini; configurando así una sensibilidad y un público lector. Algunas de estas poetas tuvieron reconocimiento en encuentros y publicaciones internacionales, aunque hoy han caído en el olvido y su obra es de muy difícil acceso.

En medio de este ambiente cultural adverso a la mujer, pero en el que ella siempre participó desde los márgenes, se presenta el debate en torno a la obra de Débora Arango, que en la década del treinta es condenada y excluida por su representación de la imagen y el cuerpo de la mujer, así como por su atención a la vida cotidiana de las gentes sencillas y, sobre todo, por el hecho de que siendo una mujer se atreviera a hacer de la pintura su medio de expresión.

Similar es el caso de María Cano, reconocida nacional e internacionalmente por su trabajo político, pero de la que se ignora casi totalmente su aspecto cultural e intelectual. Empero, es necesario recordar que antes de su actividad social/política María Cano se destacó en su ambiente por su dedicación a las letras:

María de los Ángeles Cano, nació en la ciudad de Medellín el 12 de Agosto de 1887… La educación de la joven se efectuó en el colegio de su padre. En sus primeros años de vida, sus preocupaciones centrales eran la lectura de clásicos románticos y de poetas sentimentales. De esta época datan algunos poemas, en los que se puede notar la gracia y el lirismo propio de la juventud. Sus motivaciones literarias estaban encaminadas a conocer algunas figuras femeninas de las letras latinoamericanas, entre las que se destacaban Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Delmira Agustini. En este período no afloraban ni en la poesía ni en la vida diaria de María preocupaciones por los asuntos sociales.

Desde 1922, María Cano se convirtió en una asidua lectora de la Biblioteca Pública de Medellín… (Vega Cantor, 2002, p. 256).

Con una clara conciencia, insisto, de que la producción narrativa femenina a lo largo de la primera mitad del siglo XX no produce obras de una gran dimensión,

por lo que es ineludible rescatar la labor y la ideología de algunas escritoras cuya herencia es significativa y no se puede desconocer en el momento de comprender los caminos tanto identitarios como literarios de la mujer en Colombia, y a la hora de comprender los límites y las posibilidades no solo de las escritoras, sino también de la mujer como sujeto social colectivo.

Un elemento común a la escritura femenina de la primera mitad del siglo veinte en Colombia es la focalización clara e insistente en la mujer, en sus condiciones, límites y posibilidades, en su realidad, en sus sentimientos. En algunos casos para reforzar su dominación y sus cautiverios, en otros para cuestionar esta situación, para interrogarla, para denunciarla; y en todos los casos para entenderla.

En este sentido, quiero contrastar dos textos que, aunque de muy distinta factura literaria, dejan constancia de la dialogía social en medio de la cual se gestan. Entendiendo que la novela interpreta las realidades sociales múltiples y registra esa dinámica entendida y mostrada por Bajtín, y que explicita así Iris Milagros Zavala (1969):

En el fondo de la dialogía y su acontecimiento encontramos una historia en movimiento, dramáticamente abierta, que excluye toda descripción conceptual metafísica y que sólo se puede expresar en formas continuamente reinterpretables y cuya continua reinterpretación, es siempre una elección cotidiana práctica, que modifica la vida de quien la hace y el mundo en el que esta persona vive. Interpretar es siempre reinterpretar y la cadena no se agota, pues nadie tiene la última palabra; interpretar además, supone que el intérprete forma parte del objeto de interpretación (p. 23).

El primero de los textos es el relato corto Sin el calor del nido, publicado por Luz Stella en febrero de 1924 en la Novela Semanal en su número 55. Luz Stella es el seudónimo bajo el cual escribe y publica la escritora tolimense María Cárdenas Roa, nacida en Ibagué en 1900 y muerta en 1969, y autora de relatos, himnos, poemas. Curiosamente, el título de nuestro texto es similar al de la novelita Lejos del Nido de Juan José Botero, publicada en el mismo año y bastante más conocida en el país por las generaciones posteriores. En la novela

de Botero las exigencias del destino vienen por caminos más ligados a las penurias económicas, no a la búsqueda de realización personal.

El relato de nuestra autora quiere ser un relato ejemplarizante y su intención obvia es presentar a las mujeres una reflexión sobre la maternidad como su único destino, honroso y válido. La nouvelle castiga duramente a Lola, madre de Nina, por su intento de buscar caminos de felicidad al margen de su condición de viuda y madre de Nina.

El ambiente creado alrededor de la trama contribuye a moldear la vida femenina: convento, rezos, penumbra, frío. Nina, como la María de la Isaac, sueña con su madre viajera, vive solo para recibir sus cartas, pero muere, finalmente, de desamor. El drama, bien construido y que logra crear un clima de tensión creciente, muestra desde sus inicios el dilema de la madre entre las demandas y exigencias de su hija y la búsqueda de un nuevo amor. Finalmente, la autora deja claro que en esa oposición y en esa búsqueda lo que aparentemente está en juego son unas necesidades vitales de la hija, y que cualquier ausencia de respuesta trae como consecuencia la muerte; en este sentido, la madre será irremediablemente condenada.

Estamos en la década del veinte, unos años antes de las palabras de Monseñor Builes y en medio de un fuerte debate sobre las condiciones y necesidades de educación de las mujeres. Luz Stella pone su capacidad escriturística al servicio de una causa: amarrar el destino femenino a los valores más tradicionales y conservadores de la familia, la tradición, la iglesia. Pero es importante anotar que Lola, la protagonista de Sin el calor del nido, se mueve entre corrientes contradictorias y opuestas que se debaten en su interior. No acepta fácilmente el sacrificio de su propio yo y tal vez por eso es castigada en el relato. Por otro lado, la sombra de Alejandro Rivadeneira se percibe como la sombra del patriarca que deja sin opción a las mujeres.

Precisamente, aquí radica la tragedia de Lola: en que en su vida se oponen dos cautiverios que regularmente se complementan y refuerzan el uno al otro: el de madre y el de esposa. Marcela Legarde (1997) define el cautiverio familiar o doméstico como el de madre/esposa:

Todas las mujeres, por el solo hecho de serlo, son madres y esposas. Desde el

nacimiento y aún antes, las mujeres forman parte de una historia que las conforma como madres y esposas. La maternidad y la conyugalidad son las esferas vitales que organizan y conforman los modos de vida femeninos, independientemente de la edad, de la clase social, de la definición nacional, religiosa o política de las mujeres….

Ser madre y ser esposa consiste para las mujeres en vivir de acuerdo con las normas que expresan su ser —para y de— otros, realizar actividades de reproducción y tener relaciones de servidumbre voluntaria, tanto con el deber encarado en los otros, como con el poder en sus más variadas manifestaciones (p. 363).

Como en toda tragedia, Nina y Lola se enfrentan a una situación sin salida.

En las páginas de La Novela Semanal varias mujeres publicaron sus textos, la mayoría de ellos son ensayos narrativos que quieren inscribirse en el romanticismo tardío o en un costumbrismo un poco ingenuo y que quieren resaltar los valores tradicionales de una sociedad tan cerrada como la colombiana. Entre los nombres perdidos en estas páginas vale la pena recordar el de Uva Jaramillo Gaitán, que logra en alguno de sus relatos, especialmente en La Llamarada, profundizar en aspectos sicológicos y complejizar a sus protagonistas.

Creo que es interesante poner a dialogar la visión de la maternidad presentada por Luz Stella en Marsolaire, publicada en 1941, y en otros textos, igualmente valiosos, de Amira de la Rosa como Madre Borrada y El Ausente. Textos que, aunque son concebidos como guiones teatrales, pueden hoy ser leídos muy bien como narrativa. Indiscutiblemente, con Amira de la Rosa nos encontramos ante una escritora de otra talla, con la que la canonización literaria del país ha sido llamativamente injusta. Son textos escritos y publicados varios años después, pero lo más importante es que son producto de otras coordenadas culturales y muestran, por lo tanto, otro aire, otros caminos de mujer diferentes.

Hablando del complejo cultural costero, definido por ella como negroide, Virginia Gutiérrez de Pineda nos dice

De esta manera la Iglesia no empapó la estructura social de este complejo y no se ha proyectado en moral como en la zona andina. Distraída casi exclusivamente en el culto y descentrada por la concomitancia mágica, no ha tenido y carece de funcionalismo ético, y por tanto no se ha volcado sobre la estructura de la vida familiar, regulándola a sus patrones (p. 277).

Los textos de Amira de la Rosa exponen la complejidad y ambivalencia de estos procesos de aculturación costeños.

Marsolaire, quizá su texto más acabado y conocido, presenta un cuadro de doble faz: María Julia, la protagonista del relato, se percibe como una adolescente libre que busca a su padrino por cariño e igualmente por atracción física, la muchacha se fascina ante ese mundo ignoto y más amplio que él representa. No obstante, el drama sugiere cierto abuso y mucha irresponsabilidad por parte del hombre, que aprovecha su ascendencia sobre la casi niña, la embaraza y huye. La muchacha vive su maternidad aceptada por su madre y algunas otras mujeres, sin embargo, es condenada por la mayoría del pueblo y por los hombres. La condena no viene dada de la maternidad misma, tampoco de la relación libre, sino del acoplamiento medio incestuoso, según las normas de la tradición eclesial, de la que es fruto. La relación Padrino/Ahijada establece unos límites que no deben romperse, por ello, Marsolaire será la sin padrino (realidad más fuerte que la sin padre), hay un castigo que expresa la condena.

La maternidad y el bautismo aparecen como cosa de mujeres mientras los hombres del pueblo se esconden detrás de la vergüenza del padre huido. Este cuadro de ausencia paternal o de maternidad ilegal en el que la mujer debe asumir íntegramente la responsabilidad de los hijos se repite en la pieza teatral El Ausente donde el hombre, aun siendo marido y padre jurídico/legal, reclama lo que no se ha ganado o en la obra Madre Borrada donde la maternidad es ilegal, y debe ser reclamada y peleada por parte de la madre biológica que va a ser sustituida por la esposa legal.

Asimismo, Virginia Gutiérrez de Pineda nos habla de ello:

En esta forma un mayor caudal proporcional de mujeres que en ninguna otra comunidad colombiana, entran a la maternidad, no importa la modalidad familiar que deban conformar para lograrlo…

… La cultura nada tiene que decir ni que esperar de la personalidad cultural del padre, cuyas obligaciones casi terminan con su tarea procreativa. Su afán de agregar más «queridas-trofeo» a su colección, diluye con la descendencia sus deberes económicos y su forzada trashumancia en relación con las familias que conforma, no le permite situarse en un puesto de prelación ante la progenie… (p. 301).

Las obras de Amira de la Rosa respiran este aire un poco ambiguo de algunos pueblos costeros pequeños en el que la mujer ha logrado evadir unas cárceles, pero permanece presa de otras. Llama la atención, sobre todo, la focalización en ese mundo femenino y el cómo los textos asumen el punto de vista de la mujer, sus límites y posibilidades, sus sentimientos, su rebeldía, su autoafirmación o hundimiento. En esta perspectiva, la voz de Elena en El Ausente es clara y firme en sus reclamos:

Hubiera preferido la cocina sin lumbre a este hogar sin padre, a esta palabra sin respuesta, que para decir algo con tu consejo, había que esperar a que una carta fuera y volviera. Y cuando la contestación llegaba ya era otro el problema o no era atinado el consejo; porque la vida aquí es una y en aquellas tierras es otra, y a ti, se ve, que lo nuestro se te iba olvidando y no acertabas casi nunca (p. 37).

Desde la propuesta que estamos desarrollando en este trabajo es fundamental afirmar que las protagonistas de Amira de la Rosa deben ser re-conocidas, porque logran una clara consistencia literaria y porque, además, son claras antecesoras de algunas de las protagonistas de Fanny Buitrago o de Marvel Moreno.

Esta misma focalización, este bucear y desentrañar en el universo femenino,

tanto en sus condiciones externas de vida, y en sus destinos y realidades sociales como en su mundo interior: sueños, vivencias y deseos, lo encontramos en otros relatos y novelas de autoría femenina que aparecen de vez en cuando en el panorama literario del país, en las décadas de los 30, 40 y 50. Es el caso de obras como El Embrujo del Micrófono de Magda Moreno (1948) o La Dimensión de la Angustia de Fabiola Aguirre (1952), en las que sus protagonistas buscan su ubicación en la ciudad colombiana que despega hacia la modernidad al mismo tiempo que intentan construir una identidad que se les escapa en medio de cambios drásticos en la estructura familiar y socioeconómica. Cambios que, por un lado, les abren posibilidades, pero que, por otro, las dejan en la indefensión, en la orfandad.

Igual es el caso de un relato como Jacinta y la Violencia de Soraya Juncal, en el que la protagonista que atraviesa varias décadas de vida colombiana busca ubicarse en el país huyendo del acoso de diferentes formas de violencia y agresión. La narradora enjuicia desde los ojos de una niña, primero, y de una mujer, después, toda la dinámica interna de la guerra de guerrillas y de la violencia eterna que azota los campos colombianos. En medio de estas guerras ella vive, crece, se busca a sí misma, es violada, violentada, negada y, finalmente, al cabo de muchos ires y venires logra una ubicación social aceptable.

En el panorama de estos intentos de mirar el mundo, desde la mujer y de focalizar los procesos de construcción de su identidad, es preciso señalar la luz propia con la que brilla una novela que introduce elementos renovadores y muy significativos en la literatura nacional de ese momento, que como en otras ocasiones no recibió la crítica y el reconocimiento merecidos. Hablo de Los dos tiempos de Elisa Mujica, publicada en 1949. Esta novela señala un nuevo rumbo en la narrativa que están escribiendo las mujeres en esas décadas: en una estructura literaria muy bien lograda, la narradora presenta a través de Celina parte de la historia nacional, problemas como los de la migración del campo a la ciudad, la ubicación de la mujer en ella, sus límites y ausencia de posibilidades, los sentimientos femeninos que se van redefiniendo ante nuevas demandas, las desventajas de una mujer pobre frente al hombre y, finalmente, la agitación cultural y política de mediados de siglo que lleva a Celina a nuevas búsquedas, dentro y fuera del país. Esta novela anuncia la obra de una autora que crecerá hasta situarse entre las grandes de nuestras letras.

La década del 60 marca definitivamente una ruptura en la narrativa femenina

colombiana y nos encontramos, entonces, frente a un grupo reducido de escritoras que inician una carrera literaria con frutos que madurarán cada vez más en medio de un proceso muy significativo. Las novelas publicadas por mujeres a partir de los años 60 esperan aún lecturas más profundas y críticas más empáticas que permitan un ajuste de cuentas con la búsqueda femenina de una escritura propia, porque como bien dice Helena Araújo (1989) “prescindir de esas madres literarias, puede retardar el aprendizaje de un género que por su exigencia de una cosmovisión plenamente integrada y a la vez de continuidad creadora, implica madurez”.

En esta década algunas mujeres son apoyadas por el Premio de Novela ESSO[7], el mismo que lanza a García Márquez. En estos años publican sus primeros trabajos novelísticos Flor Romero y Fanny Buitrago, cuya producción continúa hasta hoy. Esta última irrumpe en 1963 en la literatura nacional con su novela El hostigante verano de los dioses, texto de ruptura en múltiples sentidos. Igualmente, es el tiempo de la publicación de la primera novela de esa gran escritora Alba Lucía Ángel: Girasoles en invierno (1966).

En medio de este proceso quiero detenerme en una novela corta, original y profunda que, a pesar de sus innegables valores, ha pasado completamente inadvertida en nuestro mundo letrado: María entre los muertos, relato publicado en 1964 por Magdalena Fety de Holguín. Este conjunto enmarañado de voces: narradora, protagonista, ojos que miran alrededor y hasta lectoras, se amalgaman para mostrarnos el proceso hacia una especie de aparente locura definitiva de María, la protagonista. El texto logra una comunión profunda con esa mente enferma que poco a poco se va alejando de la realidad inmediata para trasladarse a la infancia, a las culpas, a las campanas y ruidos que resuenan y aturden su cerebro.

La primera parte del relato nos presenta el drama final: María es una conciencia con bastantes ratos y rasgos de lucidez: “me llamo María entre los muertos”. En ese viaje caótico que la mente de esta mujer realiza por los corredores de su vida encontramos dispersos muchos indicios de los caminos que llevan a esta mujer a la locura, María capta y transmite recuerdos desordenados de su vida que, posteriormente, se ordenarán de manera parcial cuando los lectores/as tengamos acceso a su diario.

Al recorrer su vida de la mano de esta mujer loca nos encontramos con el destino común de muchas mujeres:

Centrarnos en la vida cotidiana de las mujeres nos sumerge en un mundo de secretos, invisibilizaciones, silenciamientos, placeres no descubiertos, importancias no suficientemente registradas ni exploradas…

(…) los síntomas (de la enfermedad) pueden ser entendidos como protestas, como apelaciones desesperadas a ser tenidas en cuenta, aún al precio de internaciones o medicalizaciones indiscriminadas. Son una manera de evidenciar carencia de afectos, de reconocimiento, de valoración y se transforman en una forma de expresión, de pedido de ayuda, de que la registren (p. 93).

Tanto en el diario (segunda parte) como en el "delirio" (primera parte) la narradora/la protagonista nos confía sus causas de miedos, de soledades de angustias. Pocas veces en la narrativa femenina colombiana las autoras se enfrentan con una realidad tan apabullante como el camino hacia la locura de una mujer. Marcela Legarde en su estudio, varias veces mencionado, sobre los cautiverios de las mujeres profundiza en esta realidad:

Su mundo, sus necesidades, su deseo, son los de los demás y ella está para satisfacerles maternal y conyugalmente. La madresposa enloquece cuando los otros ya no son referentes, ni espejos para su identidad, ni para su modo de vida. Es la locura de la soledad social, de no ser útil, necesaria, indispensable. Es la locura del abandono y del desamor a quien nunca abandonó y cuyo amor prendado es medida de su dependencia vital. La ausencia de los otros es la muerte central de sí misma, que abarca casi la totalidad de su ser de mujer (p. 714).

(María, con una lucidez absoluta, tiene certeza de que su marido le ha sido infiel y experimenta a sus hijos como lejanos, perdidos, ausentes…).

Vale la pena destacar el juicio al que se siente sometida en la primera parte del

relato: “Yo estaba en la barra de los acusados. Estaba allí desde siempre”. El veredicto recibido por María es el de culpable, que se repite como un eco. Esa culpa que azota a las mujeres por siglos, desde que la Iglesia consideró a Eva culpable del pecado original, lleva progresivamente a María —quien no puede soportarla— hacia la esquizofrenia.

En la segunda parte accedemos a la palabra un poco más ordenada de la protagonista. La narradora nos entrega su diario, que más que un diario es un cuaderno de evocaciones y valoraciones:

(…) en el inventario de lo que ha sido nuestro matrimonio tengo la impresión de haber sido durante muchos años el huésped submarino de un lago no muy hondo dentro del cual he sobrevivido por medio de una paja hueca, que emerge en vez de mí a la superficie (p. 57).

Avanzando en las fechas podemos ver cómo esa lejanía y ausencia que experimenta María respecto a su alrededor y que muestra sus límites en la ausencia de relación entre ella y sus hijos va abriéndose cada vez más hasta llegar al fatal desenlace: “Solo percibo a la distancia un murmullo de voces. Una de ellas se destaca por su timbre nítido: «No hay más solución que internarla - internarla - internarla…»”.

La narradora/protagonista percibe a su alrededor las voces amenazantes que terminarán por imponerse y conducirla hacia el encerramiento o la locura total. Volvamos a Legarde:

Siempre son las instituciones —la familia, el hospital, el tribunal— y los individuos del poder —los familiares, los vecinos, las amistades, los jefes, los médicos: psiquiatras, ginecólogos, psicólogos— quienes deciden qué mujeres están locas y cuáles no; quien requiere ser apartada, alejada, guardada, recluida y curada? El poder decide qué mujeres se quedan afuera y cuáles deben ser encerradas (p. 69).

Además de la culpa, la soledad es el otro gran drama que acosa a las protagonistas de esta autora tanto a María como a Felisa Rojas, protagonista del relato del mismo nombre, antologado por Luz Mery Giraldo. Igual que María, Felisa languidece porque su único hombre: el hijo, la abandona. La relación de María con su marido es registrada por ella en términos de frialdad y distancia:

No sé si me quiere o no; me imagino que la armonía de que gozamos hace parte de una cierta fachada de buen tono destinada a dar ejemplo más que cualquier otra cosa. Me ha sido infiel, lo sé. En la forma más discreta posible. El gran amor? Posiblemente lo está esperando o pasó ya, lo ignoro y no lo sabré nunca… Juan vive plácidamente en un presente angustioso o mejor dicho que fue angustioso para mí hace tiempos. Me he acostumbrado a no pensar, a no sentir, a no nada…

Antes de caer en la locura total, María ensaya en la escritura una forma desesperada de comunicación. Al menos quiere dejar a través de ella su testimonio: “Hemos logrado borrar de la existencia lo inesperado, pero recuerdo lo que era vivir y escribo tercamente…”. Una vez más la escritura se presenta ante la mujer como una posible tabla de salvación.

Esta María, presa de las marañas de sus pensamientos, nos recuerda a Dolores, la protagonista de Soledad Acosta, a quien su lepra y aislamiento la llevan también por los caminos del delirio. En ambos textos encontramos unos límites imprecisos entre razón y locura vividas desde la conciencia de las protagonistas. De nuevo, sobre el cautiverio de las locas, Marcela Legarde (1997) afirma que

La locura femenina no aparece como un estado diferenciado de la cordura, de la razón. La línea que separa a ambas es en ocasiones invisible. El poder define desde la norma general, en cada caso, si la mujer está cuerda o loca. Con base en la dicotomía, la familia decide qué hacer con las mujeres enloquecidas:

Algunas son encerradas en la familia, como protección aparente para la loca,

pero también como protección a la familia.

A otras se les encierra en instituciones privadas o públicas, y la familia decide los procedimientos y el momento para llevar a cabo este encierro (p. 694).

Asimismo, María prefigura otras protagonistas de este drama descrito por Legarde: Oceana Cayón de la novela Los Muertos no se cuentan así de Mary Daza Orozco, y Agustina de la preciosa y deliciosa Delirio de Laura Restrepo. Esta nouvelle (María entre los muertos), desapercibida en Colombia, nos sitúa frente a la complejidad de la institución familiar y del puesto de la mujer en ella; es claro en la obra que la familia decide el encierro, la medicación y el aislamiento. El conocimiento de los caminos y sentimientos de la mujer, de su situación socio/familiar, hacen decididamente de Magdalena Fety una escritora que tendría que ser recuperada en nuestras tradiciones literarias.

Y llegamos en este recorrido, a la obra, que abre nuevos caminos en la escritura femenina en el país: Catalina, la segunda novela de Elisa Mujica. Catalina se publica en España en 1963, después de haber recibido una mención y un apoyo en el Concurso de novela ESSO en la versión de 1962. Elisa Mujica, nacida en Bucaramanga en 1916 y muerta en Bogotá en 2002, va a definirse con el tiempo como una escritora e intelectual en múltiples sentidos: cuentos, crítica literaria, recreaciones históricas y crónicas, literatura infantil y tres novelas; publica su última obra, Bogotá de las nubes, en la década del 80. A lo largo de estas novelas, Mujica revisa detalladamente el destino femenino y las búsquedas de espacio e identidad de la mujer tanto en las pequeñas poblaciones como en las grandes urbes.

Con Catalina nos encontramos frente a una gran novela que se ubica entre las obras que en la década del 60 ayudan a renovar y a airear la literatura nacional. Catalina, protagonista, utiliza la escritura como un vehículo para entenderse, analizarse y reubicarse después procesos complejos y golpes dolorosos. Se mira a sí misma y logra a partir de esa mirada entregar a los lectores y lectoras su universo interior y el ambiente en el que se desenvuelve.

La novela parte del presente y en un complejo proceso de ires y venires en el tiempo, revisa no solo el pasado de la protagonista, sino también el pasado de

sus ancestros y ancestras. Una de las cosas en las que esta novela rompe, en relación con la literatura femenina que se venía haciendo en el país, es en el trabajo realizado a nivel de la estructura:

El logro extraordinario de esta novela es que Mujica consigue simultáneamente mantener la narración en la voz de la joven Catalina, que entiende muy poco de su propia situación, y a la vez dejar que el lector vislumbre mucho más de lo que percibe la protagonista.

Se requiere una lectura activa para reconstruir la cronología de las complejas relaciones entre causas y efectos. Y es precisamente este relato fragmentado, como de piezas de rompecabezas, lo que mantiene el máximo suspenso posible (Berg, 1995, p. 218).

La mirada de Catalina nos va llevando de la mano al destino de una mujer en medio de un país que muy lentamente se va acercando a la modernidad. Ella tiene clara conciencia de que su vida está amarrada a la de un hombre y que debe ser validada por un buen matrimonio. Por ello, sabe que al cambiar su nombre para adquirir el de un nuevo status: Catalina Aguirre de Figueroa, se está jugando la única posibilidad de un futuro seguro y digno ante los círculos sociales en que se mueve. En Catalina se tipifica, con clara conciencia por su parte, lo planteado por Marcela Legarde (1997):

Para que la mujer exista es necesaria la preexistencia del hombre. Ella sólo existe social e individualmente por esa relación. En cambio el hombre es en sí mismo. De ahí la importancia del lazo conyugal de las mujeres. De ahí que deban ser esposas para existir. Este nexo es síntesis de la relación de dependencia vital de las mujeres con los hombres, en este caso de monogamia femenina, se espera que cada mujer se haga de un esposo (p. 367).

Catalina Aguirre está amarrada a la unidad económica y social de la Hacienda, y, en ella, la mujer es posesión del marido. Por todo ello, va al matrimonio con una cierta necesaria ilusión, pero, a pesar de sus esfuerzos y deseos, no logra ajustarse a la nueva situación. Desde ese momento Catalina muestra rasgos de distancia frente a su medio: sus escapadas a caballo están reflejando una angustia, un malestar latente, malestar que la acerca a la protagonista de María entre los muertos, malestar que Samuel no puede soportar porque la mujer que le ha tocado en suerte o mejor dicho que ha buscado como una especie de seguro económico no le es adicta y fiel como los perros, como deben ser las mujeres en su ámbito cultural/ideológico.

A partir de ese desajuste se inicia para nuestra protagonista un camino que cada día se adentra más en el desamor, clave de muchos destinos femeninos. El matrimonio pasa de ser el único horizonte abierto a convertirse en una cárcel, en un proceso narrativo que podemos visualizar así:

Matrimonio → Matrimonio

Horizonte → Cárcel

Vuelve a iluminarnos Marcela Legarde (1997):

El matrimonio es la institución que asegura la conyugalidad bajo reglas, por ejemplo las de la monogamia y la poligamia para cada género, las de duración: eterna. Como pacto social se espera que el matrimonio se mantenga por la compulsión de las obligaciones económicas, afectivas, eróticas, reproductivas, jurídicas, sociales, de un cónyuge con el otro (p. 375).

En nuestras formaciones socioculturales colombianas las obligaciones de la mujer van mucho más allá que las de los hombres, por eso son más cárceles para ellas que para ellos.

Catalina ante el abandono de su marido intenta —sin romper su cautiverio— refugiarse en sus amigas, en las tertulias, en las lecturas; ninguno de estos caminos logra llenarle sus vacíos porque en el fondo ella busca en cada hombre que se le acerca un posible amante que le dé la aprobación que su padre —preso del amor a su madre— le negó siempre. Catalina Aguirre no podrá escapar nunca de esa búsqueda de amor paterno: “La falta de mirada masculina en la infancia de la niña la hará esclava de esa mirada por el resto de sus días… Y la falta de imagen en el espejo materno, hará que la niña esté dispuesta a adoptar todas las imágenes que se le propongan: se disfrazará” (Olivier, 1994, p. 138).

Por ello, el desamor que padece será más doloroso aún porque es un desamor repetido, congénito, heredado como una especie de culpa original, porque la mujer buscará siempre, en su adultez, suplir la orfandad infantil.

Elisa Mujica se nos muestra en esta novela como una gran conocedora de los vericuetos del alma femenina. Pero los aportes de su obra no terminan en ello: desde esa misma mirada/evaluación femenina, Catalina nos hace un recorrido por algunas etapas importantes de la vida nacional, especialmente por el desarrollo de algunos conflictos y guerras. A través del recuerdo de su abuela paterna: María Corazón, el relato se traslada a las guerras de independencia y a los ejércitos de Simón Bolívar.

La narración muestra cómo en su compartir con las vecinas y mujeres del pueblo, María Corazón, descubre los horrores, dolores y arbitrariedades de la guerra y se niega a ser una reproductora de estos enfrentamientos eternos que nos desangran a los colombianos, aunque para ello tenga que traicionar el gran amor de su marido:

María Corazón no había pensado que los otros también podían esgrimir argumentos para justificar su lucha. Saberlo fue como cometer la primera traición, no contra su partido, sino contra Tomás.

Desde ese día decidió que su hijo Lorenzo no seguiría la carrera de las armas. Antes se había enorgullecido al ver que el niño escuchaba con los ojos brillantes las exposiciones de su padre sobre el arte militar. Pero ahora le aterrorizaba entregarlo a esa fuerza, y lo alejaba con disimulo mientras los hombres hablaban

(p. 91).

Posteriormente, el texto se adentra en los vericuetos de la Guerra de Los Mil Días, último conflicto civil del siglo XIX en Colombia y primero del siglo XX. Samuel Figueroa, hombre rastrero, vil, interesado, incapaz de mantener su matrimonio, es uno de los héroes de la famosa batalla de Palo Negro. Es decir, es otra vez uno de los héroes de la política nacional que es evaluado muy negativamente por la mirada femenina. La novela deja claro que el mundo de las guerras no es un mundo que se abra a la vida y a las posibilidades, sino que por el contrario es un universo que cierra, que se muerde a sí mismo la cola y en ese retorcerse entorpece el desarrollo normal de las vidas familiares, personales y sociales[8].

Podemos de alguna manera concluir este recorrido que en las novelas examinadas durante el período encontramos que en todas se focaliza y mira el mundo femenino: con empatía, con profundidad, con sabiduría. En general, las novelas permanecen en el nivel de lo que podríamos llamar un poco abusivamente testimonio y denuncia. No hay propuestas de rupturas muy serias, hay más bien una descripción cruda de distintas condiciones en las vidas de las mujeres. Un concepto como el de cautiverio propuesto por Legarde resulta muy útil al mirar a María, a las mujeres de Amira de la Rosa, a Lola, la madre de Luz Stella, a las distintas protagonistas de Elisa Mujica…

Desde una perspectiva antropológica, he construido la categoría de cautiverio como síntesis del hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal. E cautiverio define políticamente a las mujeres, se concreta en la relación específica de las mujeres con el poder, y se caracteriza por la privación de la libertad, por la opresión.

Las mujeres están cautivas porque han sido privadas de autonomía vital, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger y de la capacidad de decidir sobre los hechos fundamentales de sus vidas y del mundo.

El cautiverio caracteriza a las mujeres por su subordinación al poder, su dependencia vital, el gobierno y la ocupación de sus vidas por las instituciones y los particulares (los otros), y por la obligación de cumplir con el deber ser femenino de su grupo de adscripción, concretado en vidas estereotipadas sin alternativas… (p. 36).

La narrativa que hemos examinado en este medio siglo se detiene en estos cautiverios, y al focalizarlos los recrea facilitando de ellos una mayor comprensión y un mejor reconocimiento. Pero algunas de las construcciones literarias femeninas de Elisa Mujica, Fanny Buitrago y Flor Romero, sobre todo, anuncian ya caminos y posibilidades diferentes que se desarrollarán en la escritura femenina del país a partir de la década de los setenta.

REFERENCIAS

Araújo, H. (1989). La Scherezada criolla, Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana. Universidad Nacional de Colombia.

Berg, M. G. (1995). Las novelas de Elisa Mujica. Literatura y diferencia. Ediciones Uniandes; Universidad de Antioquia.

Daskal, A. M. (1990). La vida cotidiana de las mujeres. El malestar silenciado, la otra salud mental. Ediciones de las Mujeres; Isis Internacional.

De la Rosa, A. (1976). El ausente. Marsolaire y otras páginas. Ediciones Sol y Luna.

Fety de Holguin, M. (1964). María entre los muertos. Editorial Antares.

Giraldo, L. M. (1998). Ellas cuentan. Relatos de Escritoras Colombianas. Editorial Seix Barral; Planeta Colombiana.

Gutiérrez de Pineda, V. (1975). Familia y cultura en Colombia. Biblioteca Básica Colombiana; Instituto Colombiano de Cultura.

Herrera, M. C. (1995). Las mujeres en la historia de la educación. En Velásquez et al., Las mujeres en la historia de Colombia. Consejería Presidencial para la Política Social; Editorial Norma.

Jaramillo Gaitán, U. (1924). La llamarada. La Novela Semanal, (72 y 73), 3 Serie

Legarde, M. (1997). Los cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas. Universidad Nacional Autónoma de México.

Luna L. G. y Villareal N. (1994). Movimientos de mujeres y paticipación política en Colombia 1930-1991. Universidad de Barcelona; Comisión Internacional de Ciencia y Tecnología.

Mujica, E. (1998). Catalina. Homenajes Nacionales de Literatura 1998. Ministerio de Cultura.

Olivier, C. (1994). Los hijos de yocasta. Fondo de Cultura Económica de México.

Vega Cantor, R. (2002). Gente muy rebelde. (Tomo 3), Mujeres, Artesanos y Protestas Cívicas. Ediciones Pensamiento Crítico.

Velásquez Toro, M. (1989). Condición jurídica y social de la mujer”. Nueva historia de Colombia. (Tomo IV). Editorial Planeta.

Zavala, I. M. (1969). La postmodernidad y Mijail Bajtín. Espasa Calpe.

Capítulo 3

PRIMERAS DÉCADAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX, HACIA LA RUPTURA DE LOS CAUTIVERIOS

La verdad es que cada generación de mujeres modela la siguiente.

Cada generación refleja la anterior.

Lo que una comienza la siguiente lo completará.

Lo que una generación deja de afrontar, la otra lo tendrá que aguantar…

Cuando una mujer es consciente de cómo está tejido el mundo a su alrededor,

está obligada a decir su parte de verdad en beneficio de toda mujer que nazca

en el futuro. Así gracias a ella, sus vidas podrán ser mejores que las de ella misma. En caso contrario pierde su papel como la otra imagen de Dios y el mundo ignorará siempre a la mujer en el futuro, como lo hizo en el pasado.

JOAN D. CHITTISTER

Doce momentos en la vida de toda mujer

En los dos primeros capítulos, en otros trabajos míos[9], al igual que en estudios detallados y concienzudos como los realizados por María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio (1995)[10], se demuestra plenamente que las mujeres en Colombia

han escrito a lo largo de todo el tiempo de nuestra existencia como país. Escritura diversa y rica ante la que el único problema es que el discurso monológico y patriarcal dominante ha sido y continúa siendo, casi completamente, sordo.

Sin embargo, con los cambios realizados en nuestra sociedad y en la conciencia misma de las mujeres colombianas, a lo largo de las décadas del 50, 60 y 70 del siglo pasado, se produjo en el país una auténtica explosión de la voz femenina que por su calidad y por su cantidad fue y es imposible seguir ignorando, a pesar de los esfuerzos de muchos por hacerlo. Esta explosión exige centrarse en la escritura de algunas de sus representantes, las que podríamos considerar más importantes. Por ello, he escogido para este capítulo profundizar en los textos literarios femeninos más significativos del panorama general, mencionando solo algunos de los movimientos y nombres al interior de los que se dan.

Es necesario primero enmarcar los ejes culturales por los que transcurre esta considerable ampliación de la producción narrativa femenina en el país. A partir de 1960 muchas cosas empiezan a cambiar en Colombia, y aunque la presión de los sectores conservadores de la sociedad y de la iglesia tratan de impedir este cambio, las corrientes renovadoras van poco a poco abriendo fisuras en un orden que se quiere y pretende inmutable.

Me interesa destacar lo más llamativo de estos cambios en lo que tiene que ver con el pensamiento, la cultura y la mujer. La investigación de Fabio López de la Roche nos puede ayudar a seguir las tendencias más señaladas de estas transformaciones:

Los finales de los años 50 y comienzos de los 60 muestran la reaparición y consolidación de las ciencias sociales modernas luego de las difíciles circunstancias atravesadas por ellas durante las dictaduras y la violencia. La fundación de facultades de sociología y de antropología en la Universidad Nacional y en las universidades de Los Andes y Javeriana, la introducción y difusión masiva del marxismo, del psicoanálisis y de la moderna economía, contribuyeron no sólo a aclimatar un cierto rigor crítico y hermenéutico y a restarle espacio al diletantismo y al culto a los “genios” y a los figurones, sino que, lo más importante, estimularon la reflexión sobre la formación social colombiana y sobre múltiples aspectos de nuestra realidad política y social (p.

69).

Estos cambios de carácter general se evidencian con fuerza en algunos aspectos de la vida cotidiana que van a sufrir fuertes y definitivas transformaciones a lo largo de dos escasas décadas. Transformaciones que tienen que ver tanto con las dinámicas generales y los aires renovadores que se viven en Occidente en estos años (Mayo del 68, resistencias a la guerra del Vietnam, movimiento hippie…) como con los procesos mismos que se viven al interior del país y de la sociedad colombiana. En Colombia se desarrollan cambios y transformaciones importantes entre los que podemos destacar la acelerada dinámica de urbanización que hay en el país:

Otro proceso de incidencia central en la modificación del perfil sociocultural de la sociedad colombiana está relacionado con la urbanización. Colombia, que a finales de la década de los años 50 era un país donde más de la mitad de la población vivía en el campo, ha pasado a ser hoy un país predominantemente urbano, con algo más de un 70% de sus habitantes viviendo en sus ciudades grandes, pequeñas e intermedias. La urbanización fue acelerada notablemente por los procesos de emigración del campo a la ciudad generados por la violencia de los 50, como también por las violencias de las últimas décadas en zonas campesinas tradicionales o de colonización (violencias derivadas del enfrentamiento guerrilla-fuerzas armadas, masacres causadas por grupos paramilitares, etc.)

La urbanización y los procesos culturales a ella asociados (formas de vida y de socializad urbana, acceso a circuitos informativos y comunicativos, a la cultura de masas, a la publicidad y a múltiples expectativas de consumo, etc.) han contribuido poderosamente a la modificación de las costumbres, de los valores y de los imaginarios colectivos de los colombianos. De hecho han sido uno de los factores acelerados del proceso de secularización (p. 80).

Es claro que algunas de las rupturas más radicales de las generadas en esa época

fueron las que se dieron en todo lo que tiene que ver con los roles, el status y la conciencia de las mujeres en el país. Las mujeres empiezan a preguntarse por sus destinos, por sus herencias, por sus posibilidades. Las respuestas tradicionales ya no les sirven, ante ellas surge una selva oscura que las circunda, al mismo tiempo que un horizonte nuevo que las convoca:

Pero, en los espacios creados por las mujeres, la magnitud de la empresa que las reunía no podía sospecharse; entre indignación o risas surgían ejemplos que ilustraban la manera anterior de ser pensadas y de pensarse. Sin embargo, había en ello un cambio importante: se compartían experiencias, rompiendo con la versión solitaria, se hablaba rescatando o tomando distancia de situaciones nunca antes pensada, en otras voces se reconocían preocupaciones íntimas, los nombres propios se renovaban, la vida cotidiana surgía como fuente inagotable de preguntas, de saber; se relataba, se escuchaba, en fin se creaba una comunidad de mujeres en busca de formular ideas, de encontrar sus propias palabras, su punto de vista, de proponerse trabajos, de tomarse en serio, de respetarse mutuamente y tejer con todo ello valiosos lazos de amistad (González, 1995, p. 52).

Estos procesos que desestabilizan las bases de roles e identidades, aceptados y asumidos comúnmente a lo largo de siglos, generan en las mujeres un cierto caos que les permite e impone repensar su ubicación social, familiar, política, religiosa. Según el planteamiento de Vargas Llosa, el caos es siempre una experiencia que genera e impulsa la escritura, algunas de sus aseveraciones pueden traslucirse muy bien en algunas novelas femeninas de la década del setenta en el país:

Una época no está poblada únicamente de seres de carne y hueso; también de los fantasmas en que esos seres se mudan para romper las barreras que los limitan y los frustran…

La ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, donde hace falta creer en algo, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido

sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre creciente sobre el mundo en que se vive y el trasmundo… La vida parece escurrirse de los esquemas, dogmas, preceptos que la sujetaban y se vuelve caos: ese es el momento privilegiado para la ficción (p. 22).

Si bien, como hemos dicho y mostrado, las mujeres escribieron con mucha frecuencia, sus prácticas de escritura pueden considerarse hasta mediados del siglo XX hechos aislados y privilegiados, tímidas o audaces búsquedas de ruptura de un orden que, para las conciencias mayoritarias de la sociedad, estaba claro y cerrado. Con los cambios de la sociedad colombiana que afectan especialmente a las mujeres en la segunda mitad del siglo XX las cosas cambian, la escritura se vuelve una opción, en ocasiones una obsesión para algunas mujeres que van a la cabeza de estos cambios o que los sueñan y reclaman.

Se hace incontable el número de novelas escritas por mujeres publicadas en Colombia entre 1975 y 2004. Comúnmente se reconoce en el país que la aparición en 1967 de Cien Años de Soledad marca la entrada a una nueva época literaria. En esta nueva época el trabajo de las mujeres va a ser definitivo. Y en este panorama, la aparición de Estaba la Pájara Pinta sentada en el verde limón de Albalucía Ángel se constituye en un punto de partida novedoso, en una referencia obligada.

Albalucía Ángel, pereirana nacida en 1939, estudia letras y artes en la Universidad de los Andes y se reconoce como alumna de Marta Traba. Viaja posteriormente a Europa en donde trabaja, canta, escribe; combinando permanencias en Colombia y en diversos países de Europa. Publica en 1970 su primera novela: Los Girasoles en invierno, y poco después, en 1971, Dos veces Alicia. En ambas se anuncia ya como una gran escritora, dispuesta a renovar los cánones vigentes en las estructuras narrativas, y a explorar el destino y las vidas de las mujeres.

Cuando aparece en el panorama literario nacional la novela de Ángel Estaba la Pájara Pinta sentada en el verde limón, habían publicado ya Fanny Buitrago, El hostigante verano de los dioses, y Flor Romero, Mi Capitán Fabián Sicachá, novelas en las que las autoras se meten al interior de sus personajes y desde diferentes conciencias apuntan a las fisuras del mundo en el que nos movemos los y las colombianas. Igualmente, en 1971 Rocío Vélez de Piedrahita publica

por primera vez La Cisterna, novela original y extraña que recrea magistralmente los cautiverios y sin salidas de la mujer en nuestras sociedades. Leerla, aún hoy, más de treinta años después de su publicación, causa impacto. Pero lo que es más importante resaltar es que Marta Traba, quien vivía en el país desde 1956, había recibido el premio Casa de las Américas, con su novela Las Ceremonias del Verano (1966) y publicado, asimismo, Los Laberintos Insolados (1967). Albalucía Ángel reconoce explícitamente la influencia de Marta Traba en su Autobiografía a vuelo de Pájara.

Pues bien, en Las Ceremonias del Verano la narradora protagonista nos permite ver sus itinerarios juveniles y adolescentes en busca de su identidad confundida y rebelde. Itinerarios que se desplazan desde su nativo Buenos Aires hacia diferentes países de Europa, y de los que los y las lectoras participamos a través del flujo de la conciencia de esta voz narradora y actora. En este relato Traba pretende dar a conocer la realidad de una generación que se cuestiona ante los destinos eternos e inmutables, y lo hace desde el punto de vista de una conciencia femenina en formación. En la búsqueda de la protagonista interactúan el género y la rebeldía generacional.

La novela de Ángel que nos ocupa aparece entonces en Colombia en 1975, en medio de un panorama literario agotado en García Márquez y en medio de una realidad nacional en la que la mujer, a pesar de sus avances, continua siendo marginalizada. La Pájara Pinta ha sido leída como novela psicológica, como novela histórica o de la Violencia, como novela de formación y/o de experimentación, yo considero que es todo ello porque reúne en su estructura múltiples posibilidades. Creo que el concepto desarrollado por Vargas Llosa de novela total explica en buena medida lo logrado por la escritora en esta obra y ayuda como un punto de entrada en su lectura:

Una novela total. Novela de caballerías, fantástica, histórica, militar, social, erótica, sicológica: todas esas cosas a la vez y ninguna de ellas exclusivamente, ni más ni menos que la realidad. Múltiple, admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caos. Objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, es, como la realidad, acto y sueño, objetividad y subjetividad, razón y maravilla (p. 26).

La novela, desde mi punto de vista, es inabarcable. Sobre ella podemos encontrar diversas críticas y acercamientos realizados, especialmente, en las Universidades norteamericanas que descubren aspectos de su cuasi/infinita dinámica, siempre sin agotarla. Considero un buen punto de partida como acercamiento a su compleja estructura el trabajo realizado en la Universidad del Valle por Oscar Osorio y la edición crítica realizada en la Universidad de Antioquia por Martha Luz Gómez.

Por medio de sus protagonistas, especialmente de Ana, Albalucía Ángel intenta reconstruir el mundo para entenderlo, para protestar contra él, para buscar salidas o transformaciones. En su relato imbrica vidas personales, subjetividades, con vidas nacionales y procesos más amplios. Muchas veces se ha hablado en el sentido de una novela autobiográfica, ¿podríamos considerarla así? Es indiscutible que toda obra literaria se entrelaza con la más profunda intimidad del autor/autora. Y esa intimidad es, por supuesto, socio/histórica. Nos ilumina de nuevo Vargas Llosa:

Me atrevo a sostener que no hay excepciones a esta regla y que, por lo tanto, la invención químicamente pura no existe en el dominio literario. Que todas las ficciones son arquitecturas levantadas por la fantasía y la artesanía sobre ciertos hechos, personas circunstancias, que marcaron la memoria del escritor y pusieron en movimiento su fantasía creadora, la que, a partir de aquella simiente, fue erigiendo todo un mundo, tan rico y múltiple que a veces resulta casi imposible (y a veces sin casi) reconocer en aquel material autobiográfico que fue su rudimento, y que es, en cierta forma, el secreto nexo de toda ficción con su anverso y antípoda: la realidad real (p. 22).

En este sentido, la novela que tenemos entre manos mezcla en forma magistral las experiencias infantiles y juveniles de la autora en la provincia colombiana y sus fantasmas con su elaboración discursiva en la Europa de los años sesenta en la que el feminismo, y la recomposición de los saberes y representaciones está en marcha. Todo esto da como resultado un mundo complejo y alucinante desde el que nos es iluminada nuestra propia realidad de colombianas y colombianos.

En primer lugar, Estaba la Pájara Pinta sentada en el verde limón se detiene en el universo familiar de la protagonista. Desde allí nos muestra varias cosas: la infancia, formación y adolescencia de una joven colombiana de clase media alta en la mitad del siglo XX. Las contradicciones de su mundo: por un lado, sus paraísos familiares, la finca, los diciembres, el pesebre, los villancicos, los primos y amigas, de otro, las prohibiciones, la rigidez de las monjas, la culpa, la tortura de una confesión de los pecados nunca bien hecha, con la amenaza del infierno eterno. De igual manera, la narración se remonta en el tiempo para traer al mundo novelístico la historia de la formación de los apellidos de la región en un país en el que la gente se define e identifica por la notoriedad de sus apellidos.

Este universo que cobija a Ana muestra desde siempre fisuras y grietas que terminarán por derrumbarlo. La ruta de la grandeza de los hombres y los apellidos se mezcla con las arbitrariedades y gamonaladas de los arrieros fundadores de la región. En esta saga de arrieros y colonizadores se muestran, por igual, noblezas y bajezas del devenir humano. La novela deconstruye los mitos que ocultan el lado oscuro y silenciado de las gestas familiares. Asimismo, las diferencias de clase y los odios acumulados que terminarán por gestar la violencia que impedirá la vuelta a los caminos conocidos y amados de la infancia inocente y la finca. En este sentido, La Pájara… es un canto nostálgico ante la pérdida de los paisajes y recodos colombianos que arrebató la guerra y la prepotencia patriarcal, y así se constituye en un intento de comprensión de lo ocurrido a una generación que fue castigada por “culpas” heredadas.

Pero ese mundo amado y añorado ha sido desde siempre una cuna inhóspita para la mujer, un paisaje lleno de peligros y acechanzas. La conciencia de Ana lo ha registrado siempre, y los temores no se han apartado de sus duermevelas desde muy, muy temprano. La narradora denuncia cómo la práctica de la violación a mujeres jóvenes y niñas existe desde siempre y en todas las generaciones y clases sociales, desde los fundadores hasta los jovencitos. En varias de las miradas críticas que se han realizado a la novela se constata el hecho de que la madre de Ana es una mujer anodina, preocupada solo por las apariencias, de la que ni siquiera sabemos el nombre. Aunque la realidad es que el nombre de esta madre, Mericita, sí se menciona una vez en el relato. Se trata de un nombre pasajero, que no define. Es necesario mostrar que la estructura de esta novela tiene como una de sus principales virtudes la capacidad de develar los hilos ocultos que mueven nuestros destinos sociales femeninos. En este sentido, la madre de Ana es fiel reflejo de las condiciones del mundo patriarcal: este mundo

requiere para su sobrevivencia y reproducción robarnos a las mujeres nuestra herencia materna, nuestra conexión profunda con la madre salvaje de la que habla Clarisa Pinkola Estés. La madre, en el sistema patriarcal, tiene como función social no permitir que surja el orden simbólico de la madre[11], sino inscribir nuestro destino femenino en la ley del padre, a su servicio, porque la madre es una funcionaria del padre.

La protagonista al final del recorrido vital que nos presenta la novela es muy consciente de ello y así lo expresa:

La historia no se acaba. El devenir de las mamás ha sido y será siempre el mismo en la trayectoria sin fin de esta pobre humanidad agobiada y doliente, qué más dijo, lambona. ¿Te dijo que no me dieras las razones cuando Valeria llamara por teléfono ? Apuesto a que sí. A que te estás muriendo de miedo. Su mamá dijo que… (p. 496).

La transparencia de la madre de Ana se explica por el rol que le ha sido asignado en este mundo de hombres, en el que la fuerza de las mujeres está al servicio de esos hombres, jamás del desarrollo de sus hijas. Clarisa Pinkola Estés lo explica desde la aproximación al inconsciente colectivo de las culturas:

Cuando una madre se derrumba psicológicamente significa que ha perdido el sentido de sí misma. Puede ser una malvada madre narcisista que se considera con derecho a ser una niña. Pero lo más probable es que se haya visto separada del YO salvaje y se haya derrumbado debido al temor a una amenaza real de carácter psíquico o físico…

Para conseguir que una madre se derrumbe hay que provocar en ella una división emocional. Desde tiempo inmemorial, el medio más utilizado ha sido el de obligarla a elegir entre el amor a su hijo (a) y el temor al daño que la aldea pueda causarles a ella y a su hijo (a), si no se atienen a las reglas… (p. 288).

Aunque semejante elección sea impensable, se trata de una opción psíquica que las madres se han visto obligadas a hacer a lo largo de siglos. Cumple las reglas y mata a tus hijos o atente a las consecuencias. Y así sucesivamente. Cuando una madre se ve obligada a elegir entre su hijo (a) y la cultura, nos encontramos en presencia de una cultura terriblemente cruel y desconsiderada… esa cultura puede ser aquella en la que vive la mujer, pero lo más grave es que también puede ser la que ella lleva consigo en el interior de su mente (pp. 288-289).

Esta larga cita ayuda a comprender a esas madres siempre al servicio de las apariencias y las exigencias de un mundo dominado por los varones. Es también el caso de la madre de Kristal Ventura en la novela Jaulas de María Elvira Bonilla publicada en 1984; la parálisis de la protagonista no es de pereza como la de Ana, sino de imposibilidad física y real para caminar y moverse. Ambas madres: la de Ana y la de Kristal, sacrifican a sus hijas y su relación con ellas en aras de las convenciones impuestas socialmente por un mundo, ideología, religión y cultura patriarcales, en donde el destino femenino está sellado y se transmite de madres a hijas.

De todas maneras, Ana, niña, joven y adolescente busca en algunas mujeres esa madre que no es la biológica (al servicio del padre) y que la ayude a encontrarse con ella misma en medio de sus preguntas y dolores como mujer que se sabe y siente vulnerable. De esta manera, la abuela, Sabina la criada, Julieta y Valeria, las amigas, en ocasiones, se convierten en madres sustitutas que sirven de referencias y paradigmas, alternativos al hacerse mujer de Ana. En este camino ella se vuelve hacia algunas mujeres en busca de su autoafirmación, que en cuanto género le es negada en su nicho afectivo, porque como nos lo dice la misma Pinkola Estés:

Cuando una mujer tiene en el interior de su sique o en la cultura en la que vive la imagen de una madre derrumbada, suele dudar de su propia valía. Puede pensar que el hecho de escoger entre la satisfacción de sus exigencias externas y las exigencias de su alma es una cuestión de vida o muerte…

A veces la madre frágil es a su vez un cisne que ha sido criado por unos patos. No ha conseguid descubrir su verdadera identidad lo bastante temprano como para que sus hijos se puedan beneficiar de ello… (p. 290).

En el caso de Ana, esta herencia de una madre doblegada y frágil se intenta resolver con la rebeldía de la protagonista y su amor por Lorenzo, con el que se rompen todas la barreras sociales impuestas en su formación, rebeldía que se agota finalmente en la impotencia entre las sábanas. En el caso de Kristal Ventura, esta indefensión se pretende resolver con el suicidio, la protagonista de Jaulas se considera incapaz de vivir en medio de las condiciones que le son impuestas, pero el suicidio también le falla. Las madres legan a sus hijas, en el sistema simbólico que las novelas recrean, universos fallidos.

En esos mundos cobijados por este tipo de madres las niñas se sienten indefensas, desprotegidas, minusvaloradas y en desventaja frente a los varones:

Siempre fue un niño llorón, Juan José. Conflictivo. Cuando él nació a ella le faltaban cuatro meses para cumplir los cinco y no volvió a tener vida porque hay que caminar en puntillas el niño está durmiendo o no enciendas la luz porque se despierta o levántate a ver si el tetero está listo, como si fiera el niño Dios de Praga, en colchones de plumas, ambientes perfumados, baños con agua de rosas, talco Menen por aquí, Pomada Cero para que no se quema el culito por allá, y ella sola, resola, sin poder confiar ni al gato que esta mañana se le cayó un diente porque nadie va a prestar atención, a quien iba a importarle si hoy al niño precisamente le comenzó a salir la primera muela, llamemos al doctor Echeverri a ver qué dice; y al final fue Sabina la que le dio el secreto (p. 131).

Estaba la Pájara Pinta sentada en el verde limón ha sido calificada también como una novela de la Violencia. Es otro de los aspectos de esta obra inmensa en el que me quiero detener. En ella se recrean y entrelazan, en diversos tejidos, múltiples formas de violencia. La violencia es una parte constitutiva de la sociedad en la que se mueven y desenvuelven las vidas de estos actores y actoras. Una violencia que permea todos los niveles de la vida social, familiar y personal: esta es una de las intenciones de la autora: mostrar y señalar cómo

el tejido de la violencia es uno solo que se mete por todas partes, un monstruo con múltiples cabezas, una culebra a la que es imposible matar porque siempre salta en los lugares más insospechados.

La palabra de la protagonista, su recuerdo, la evocatoria de las palabras de sus ancestras, ponen de manifiesto ante lectores y lectoras diversos niveles de violencia que se entrecruzan y permanentemente atraviesan las vidas de los protagonistas y de la región. Violencias múltiples: sexual y doméstica, ideológica y religiosa, económica y social, violencia simbólica, de combate y de armas. La sociedad que se pone en acto en el universo novelístico es, de un lado, una sociedad estricta y rígida, en sus controles e imposiciones y, por ello mismo, del otro, una sociedad violenta y agresiva, en la que la lucha de todos contra todos y todas se expresa de múltiples maneras. A través de las páginas de Estaba la Pájara Pinta Sentada en el verde limón, en forma consciente o inconsciente se respira agresividad. Sobre esta agresividad social nos dice Anthony Sampson:

La violencia se origina en una disposición específicamente humana para la agresividad. Esta agresividad básica es inherente a, y constitutiva de, la condición humana. Así postulamos un nivel primario de agresividad a partir del cual se progresa —ayudado socialmente, por la organización simbólica cultural — hasta la agresión y eventualmente la violencia…

La formación de toda identidad humana, de todo YO, conlleva simultáneamente la constitución de OTRO, el prójimo, con el cual la relación es siempre tensa y conflictiva. Porque ese otro es mi reflejo especular gracias al cual me reconozco y me desconozco a la vez…

La agresividad humana es así inherente a la constitución imaginaria, narcisista de sí, pero es adquirida en una experiencia inaugural —renovada a lo largo de toda la vida— y no tiene nada de innata… (pp. 72-82).

Esta violencia y agresividad, latente en muchas formaciones sociales, se hace

más intensa en el ambiente cultural en el que se desenvuelve la novela. Virginia Gutiérrez de Pineda, al hablarnos del complejo familiar y cultural antioqueño, explica cómo los valores ideológicos que lo rigen constituyen un caldo de cultivo ideal para el florecimiento de actitudes violentas. Los colonizadores antioqueños juegan su vida en la dominación de la montaña y en el establecimiento de patrones de conducta en los que lo más importante es la eficacia en la conquista, desconociendo matices para calificar de fracasados a quienes no cumplen con las metas propuestas, metas que son siempre prioritariamente económicas:

Sobre este principio, esta sociedad plutocrática, difícilmente alberga o prohíja la formación de otros valores, el establecimiento de otras metas fuera de la escueta riqueza. En su ambiente no cabe por ejemplo, el científico puro. Una cultura que honra millonarios no puede entender una mentalidad que solo encuentra en el saber sus fines últimos y que da limitadísima importancia al dinero contante o crediticio y a la explosión de sus formas de expresarse. En la montaña, el sabio es pez en la superficie terrestre…

Sabiduría que no da plata es música que no suena”, dice el habla regional … (p. 412).

Por eso los ancestros masculinos de Ana acumulan violencias y conquistas en todos los niveles: tierras y haciendas, mujeres e hijos, etc., hasta que finalmente siempre una nueva fuerza desplaza a la anterior. La novela re-cuenta la historia contraponiendo a las visiones masculinas tradicionales la visión femenina que devela los hilos ocultos del poder y la muerte. En este sentido, en tanto que novela de la Violencia, la autora logra contraponer voces y visiones diversas, cuestionando, así, la mirada tradicional sobre muchos trechos de nuestra historia: el nueve de abril, la dictadura de Rojas, las rebeliones estudiantiles y juveniles de los años sesenta, entre otros, y mostrando los hilos ocultos que configuraron estos hechos y estos conflictos.

Con la convicción permanente de que lo personal y lo socio/histórico se entrelazan irremediablemente, Ana va formando una conciencia que le permite

descubrir lo oculto tras los paraísos de la infancia y la familia:

Tienes que perdonar esta manía de reincidir en las historias tristes, pero es que un no sé que me hace hoy volver el rostro atrás, mirar en el espejo, desandar un largo caminito que según el horóscopo tenía que ser bordado en rosas, con alhelíes y violetas, mis preferidos, si es posible, pero que no fue tal, y no por culpa de Saturno en mala conjunción con Urano, no te creas, ni de la madre superiora, que me decía siempre, tú prometes pero tendrás que dominar ese sentido de rebeldía, hay que acordarse de San Francisco, y yo, sí madre, convertida, dispuesta, la humildad ante todo, porque nada sacamos con andar desgañitados resolviendo todo a los trancazos, a los no, cuando hay tantos signos positivos, por ejemplo. A lo mejor, si fuera Acuario… (p. 227).

Tanto la mujer en su destino como el país son percibidos presos de una fatalidad que les tuerce la vida. Y Ana desde su cama da vueltas y vueltas a esa vuelta de tuerca, sin entenderla.

Esa violencia generalizada que rige los destinos de los actores y actoras de este mundo se acentúa de manera especial en la presión ejercida sobre las mujeres que reciben una formación orientada a la anulación de su propio YO por medio de la presión simbólica, cultural y religiosa. Ana en sus reflexiones va mostrando a lectores y lectoras cómo entre su madre, las amigas de esta, las monjas, su hermano y su padre, hicieron lo posible por lograr su ajuste frente a los patrones de comportamiento exigido y aceptado. Otra vez nos ilumina Gutiérrez de Pineda sobre lo esperado de las mujeres en el ambiente familiar del eje cafetero, recreado la novela:

En esta subcultura colombiana, paralelamente a la belleza, a las pautas de moral indicadas, y a la extraversión social, la imagen de la mujer que se ambiciona como esposa debe condicionarse a la entrega total de su EGO a la vida familiar. Esta focalización impone supeditar el complejo total de la personalidad a las imposiciones del hogar, centrarse absorbentemente en él, y, concomitantemente, en la vida social y religiosa que lo complementa, dejando de lado los propósitos intelectuales, o cualquiera otro que los diversifique, contraríe o anteponga. Es

más si la mujer ha culminado una carrera, lo usual en este medio, es que la abandone radicalmente para consagrarse a las exigencias de su Ego cultural… (p. 464).

Cuando Ana, inmersa en sus estudios, profundiza en su amistad con Valeria y Lorenzo e inicia sus excursiones políticas está rebelándose contra una tradición de siglos y esto le costará, ella lo sabe. Ana pretende rechazar el modelo de familia que ha recibido y se acerca a otros núcleos de relación en los que se busca que las cosas sean diferentes. Por su origen de clase, la familia de Ana se inscribe en los patrones definidos por David Cooper:

… la familia se especializa en la formación de papeles para sus miembros más que en preparar las condiciones para la libre asunción de su identidad… Característicamente la familia adoctrina a los hijos en el deseado deseo de convertirse en determinado tipo de hijo o de hija (luego marido, esposa, madre, padre) donándoles una libertad minuciosamente establecida, para desplazarse por los estrechos intersticios de una rígida trama de relaciones.

En lugar de la temida posibilidad de que actuemos desde un centro de nosotros mismos, libremente elegido e inventado, de que estemos autocentrados en buen sentido, nos enseña la sumisión o a asumir un modo excéntrico de estar en el mundo. Aquí excéntrico significa ser normal, estar situado de modo normal fuera del propio centro, que de esta manera se convierte en una olvidada región desde la cual sólo nos llegan los llamamientos de nuestros sueños articulados en un lenguaje que hemos olvidado igualmente (p. 29).

En últimas, Ana fracasa en el intento de borrar los roles establecidos familiarmente. En este camino encuentra el amor, la amistad, el compromiso político, el estudio, pero todo ello es derrotado por nuevas y múltiples presiones y violencias que rebasan, con mucho, el enfrentamiento entre partidos. La novela, entonces, nos muestra un conjunto de vías cerradas, dejando abierta, de todas maneras, la posibilidad de salir de esa cama para buscar/encontrar (?)

nuevas rutas. Esta posibilidad va a ser explorada por otras novelistas y por la misma Ángel en sus novelas posteriores.

Estamos en Colombia y Latinoamérica, en unos años de novedades en lo que a la escritura de mujeres se refiere. En casi la totalidad de los casos se trata de una escritura que quiere indagar y construir identidades femeninas; en 1981 publica Helena Araújo Fiesta en Teusaquillo, en 1983 aparecerá de Fanny Buitrago Los amores de Afrodita. Entre tanto Albalucía Ángel continúa su trabajo, publicando en 1982, esa otra obra abierta y compleja, Misiá Señora. Ya desde la primera aproximación a la novela es claro que estamos ante un ejercicio escritural de gran complejidad, quizá por ello la autora vuelve sobre el tema, la estructura novelística y las actoras, en su obra de teatro inédita, pero de una gran fuerza: La manzana de piedra. En esta pieza teatral la autora una vez más muestra su conciencia y lucidez en las palabras de la dedicatoria: “A la mujer colombiana: A su derecho a SER, en un silencio que en tiempos de PATRIARCAS y de DOCTOS la destronó de su sitial: el de SI-MISMA…”.

La manzana de piedra aparece fechada en Londres, otoño 1982/primavera 1983, lo que la sitúa en un tiempo de escritura posterior al de la novela. Se trata de un texto en el que aparecen diferenciadas con mayor claridad tres Marianas: → Hija, Madre, Abuela, hilvanando sus recuerdos y sus vidas. Es claro que Ángel quiso volver a los fantasmas que la atormentaban después de haber finalizado la escritura de la novela, tal vez, porque esos fantasmas nunca cobraron una existencia objetiva para apropiárselos.

Misiá Señora es una obra que nos introduce ficcionalmente en la vida de Mariana de Ontaneda y Álvarez del Pino, y en la de otras múltiples Marianas que se desdoblan indefinidamente. Los avatares de una mujer, en medio de un país violento y patriarcal: su niñez, juventud, formación, sexualidad, matrimonio, locura, etc. En este mundo ficcional se profundiza el mundo de la locura ya anunciado con sus jeringas y torturas al final de La Pájara Pinta…

Así, pues, la obra, en medio de una escritura experimental y de ruptura, examina las condiciones de la construcción de identidad de una mujer en unas situaciones complejas, pero en las que los carriles por los que ha de transitar, en su infancia, en su juventud y adultez, y en su ancianidad, están preestablecidas. La identidad de Mariana es individual y colectiva, y la novela la construye en medio del más agudo dialogismo y plurilingüismo, según lo definido por Bajtín:

… toda palabra en prosa, no puede dejar de orientarse hacia lo que es conocido de antemano, hacia la opinión general, etc. La orientación dialogística de la palabra es, seguramente, un fenómeno propio de toda palabra. Es la orientación natural de toda palabra viva. En todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella …

El diálogo se ha estudiado como forma compositiva de la estructura del habla, y se ha ignorado casi siempre la dialogización interna de la palabra (tanto en la réplica como en el enunciado monológico, que impregna toda su estructura, todos sus estratos semánticos y expresivos …

La palabra viva, que pertenece al lenguaje hablado, está orientada directamente hacia la futura palabra-respuesta: provoca su respuesta, la anticipa y se construye orientada a ella. Formándose en la atmósfera de lo que se ha dicho anteriormente, la palabra viene determinada, a su vez, por lo que todavía no se ha dicho, pero que viene ya forzado y previsto por la palabra de la respuesta. Así sucede en todo diálogo vivo (p. 96).

Esta larga cita nos ayuda a entrar en contacto y a comprender mejor el texto que Alba Lucía Ángel nos entrega, en el que la narración es un diálogo constante y rebelde, realizado por la narradora y por las protagonistas, con los clisés y lugares comunes establecidos en torno a los roles femeninos. La narración se inicia en un manicomio, donde se entremezclan los recuerdos de Mariana/Marianita con las voces de las mujeres locas y sus guardianas. De esta manera, empieza a desfilar la vida de la protagonista.

Ante los ojos de lectoras y lectores pasa el destino de Mariana como un conjunto de destinos cruzados en diversas edades, épocas, condiciones, lugares. Destino que se desdobla y se proyecta, en unas ocasiones, en las ancestras de la protagonista, en otras, en sus amigas: Yasmina y Anais, destino que viene y va, y se repite indefinidamente:

No representas los cuarenta que dentro de siete días vas a cumplir. No atafagas la imagen que todos tratan de aferrar, y pintan o critican, pues eres chiflis como todas, como tu madre y esa abuela que jamás se enteró de donde era vecina, misiá señora dijo, misiá señora vino, misiá señora aquí, y allí… (p. 117).

Este destino se puede ubicar no solamente en lo nacional, sino también en lo latinoamericano, en los términos planteados por Marcela Legarde (2005):

Mujeres de distintos países, hablantes de lenguas diferentes que no nos reconoceríamos en las historias nacionales y las marcas de las otras, compartimos formas muy parecidas de expropiación de nuestros cuerpos, nuestras sexualidades, nuestras criaturas, nuestro trabajo y los productos de nuestra creatividad, inteligencia y amor. Estamos enmarcadas en relaciones de parentesco y conyugalidad, laborales, sociales, políticas y religiosas de dependencia, subordinación, control violento y tutelaje. Experimentamos humillación y vejaciones, marginación y formas sutiles y brutales de discriminación. Desde luego la explotación sexual, económica y moral y la enajenación de género que nos rodea, envuelve o define, se debe a la específica condición de género en cautiverio (p. 29).

Mariana, en sus diferentes facetas, discursos, edades, es una bella, fuerte y contundente representación ficcional de estos cautiverios.

Algunas críticas o críticos han señalado como una falla la aparente inconsistencia en el discurso, en la estructura y en la construcción del universo novelesco. No se trata en absoluto de eso, sino, por el contrario, de un discurso que vuelve siempre sobre sí mismo y sobre la mujer atrapada en su destino. Para Ángel es la única escritura posible en un mundo de coordenadas no solo patriarcales, sino profundamente machistas. Helene Cixoux lo plantea así:

La escritura es en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy yo y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir…

…escribir es trabajar, ser trabajado; (en) el entre, cuestionar (y dejarse cuestionar) el proceso del mismo y del otro sin el que nada está vivo; deshacer el trabajo de la muerte, deseando el conjunto del uno con el otro, dinamizado al infinito por un incesante intercambio entre un sujeto y otro… Recorrido multiplicador de miles de transformaciones.

Y no se produce sin riesgo, sin dolor, sin perdida, de momentos de sí, de conciencia, de personas que se ha sido, que se superan, que se abandonan (pp. 46-47).

La búsqueda de identidad en un mundo que niega a la mujer, su posibilidad de SER, es un proceso traumático y confuso: una escritura que pasa por el cuerpo muestra ese proceso precisamente y no puede en ningún caso ser una escritura fácil, corrida, transparente. Por eso, la historia del país, reconstruida en las obras de Albalucía Ángel, adquiere unos tonos y matices distintos; para una mujer no es lo mismo vivir la historia nacional desde Barranquilla que desde el eje cafetero, porque las representaciones (no solo las represiones) son distintas. Como dice, Biruté Ciplijauskaité, en su ya clásica obra:

Esta es la innovación más importante en este campo: transmiten la historia desde una perspectiva subjetiva, femenina, no tomada en cuenta antes, que presta más atención a la vida interior que a los acontecimientos públicos. La historia sigue siendo el eje estructural, pero es historia filtrada por una conciencia individual. La concentración en lo subjetivo permite ramificaciones tangenciales, invita a remozar y a ampliar matemática considerada como histórica … (p. 27).

En este sentido, en la obra de Ángel revisamos la historia del país, la fundación

de las regiones, los acontecimientos de la llamada violencia, desde la conciencia dislocada de Mariana y desde la conciencia alienada de otras mujeres que se deben a los prejuicios y al rol que se espera de ellas.

Misiá Señora, aunque da cuenta detalladamente del contexto en el que se tejen las identidades femeninas, especialmente las de una clase social burguesa y aristócrata ligada a la tierra, se concentra de manera específica en el destino de la mujer. La infancia de Mariana, su juventud y adolescencia, en la que se mezclan amistades, familia y dictámenes permanentes de lo que le es necesario hacer a una mujer para ganarse el derecho a atravesar la Iglesia del brazo de un apuesto marido aprobado por el progenitor (la ley del padre). A lo largo de todo el trecho novelístico que se desarrolla en la segunda imagen, Antígona sin sombra, asistimos al cumplimiento fatal de ese destino. La protagonista de Ángel igual que Antígona, que Ifigenia, que la adolescente hija de Jefté (Libro de Los Jueces, capítulo 11), será sacrificada en los altares de las guerras masculinas. Mariana asume este destino sin asomarse realmente a otras posibilidades, aunque la escritura es siempre una posibilidad latente de rebeldía y resistencia. Finalmente, la misma locura se convierte en un refugio en cuanto posibilidad de silencio y aislamiento.

En las obras de Ángel el sexo unido a la violencia, a la violación y vejación para la mujer, es una constante. No importa que se trate de las violaciones de peones o sirvientes o de la romántica y fatal noche de bodas. Asimismo, el cuerpo femenino es sometido a la violencia de unos deseos machos que atropellan a quien encuentran a su paso. Pero, de igual manera, la narradora explora con mucho éxito y belleza las posibilidades eróticas de la escritura, rompiendo en este sentido con tabúes impuestos a la palabra femenina:

Me recorrió con ansia sin premura, conociendo la huella de mis ritmos, y me entregó la llave de mí misma, me hizo emerger, me devolvió mi propio canto. Me vi abierta, esponjada como una flor al viento mañanero, cubierta de rocío. Me desperté de vuelta de mi ensueño. Me observé allí desnuda, viajera de mi viaje, habitada de pronto por aquel tallo eréctil que desgajaba voces y anhelos de mi vientre, haciéndolos verdad y en armonía…

Respondí a la premura de tu asedio, que era el asedio de los guerreros sin coraza y no la toma de los bastiones vírgenes. Me despojé del último despojo. Deshabité mi cuerpo de fantasmas y recorrí de vuelta el laberinto, para surgir tú y yo, sin miedo a los espejos… (p. 135).

En la novela queda clara la prohibición del placer sexual a las mujeres que recibieron la formación de Mariana, de tal manera que cuando esta logra vivir plenamente el goce sexual, en la infidelidad matrimonial, entra irremediablemente en la locura.

Mariana vive el matrimonio sin comprender mucho de lo que le pasa, sin conformarse, pero sin rebelarse, y eso desde el primer día, desde la noche de bodas en la que se ve sometida al abandono, la humillación y posteriormente a la violación en el mismo lecho conyugal. Una violación que la confina al territorio de la llamada frigidez femenina. En este sentido tiene razón Jorgelina Corbata cuando dice:

El texto es una especie de Manual de la Perfecta Casada colombiana, escrito por una mujer desencantada en donde la realidad machista del país (hombres toma tragos, relaciones tempranas con sirvientas, la infidelidad como norma, insensibilidad hacia el placer femenino, abandono) se une a la fuerte carga represiva religiosa… (p. 176).

Además, la novela muestra cómo el destino-matrimonio va unido al destino-maternidad, tampoco aceptado ni asumido por la protagonista que experimenta una de sus crisis, exactamente, en el posparto.

La vida y los caminos de Mariana van a conducirla definitivamente al manicomio, a ese encierro que la ley del padre impone a quienes se resisten a ella. La locura de la protagonista es la que permite precisamente el desdoblamiento y diálogo lingüístico, y su discurso se convierte en una especie de refractor de las múltiples opresiones a la mujer. El trabajo sobre la locura femenina realizado por la obra se abre en dos direcciones:

De un lado, muestra con claridad absoluta el mundo represivo e inhumano de estas cárceles sociales que son los hospitales siquiátricos. Refiriéndose a los manicomios y a las cárceles, nos ilumina el siquiatra Franco Basaglia:

Ambos responden a una exigencia del sistema social, quiero decir del sistema social que tiene como fin último la marginación de quien rompe con el juego social. La marginación del que no acepta la problemática de la violencia institucionalizada que gobierna a nuestra sociedad…

Nuestro sistema social no puede dar cuenta de las contradicciones del hombre, lo toma según él cree que es: un hombre (una mujer), está fuera o dentro de las normas, y esto se da tanto para el encarcelado, el delincuente, como para el enfermo mental (p. 17).

Mariana deja ver a lo largo de su trayectoria de vida distancia con las normas impuestas, se fascina con Yasmina o Anais porque desde los cánones que le impone su familia trasgreden. Sueña con mundos y escrituras distintas, desde George Sand hasta Corín Tellado. Se fastidia ante los chismes y rumores de las mujeres del pueblo, cuestiona a su mamá por la complacencia con su marido. Una de las amigas de la madre dice “que problema que le salga a una, una hija con ganas de ser hombre”. Toda esta trayectoria la lleva periódicamente a ser internada, es decir, controlada por medio de los fármacos y el encierro, porque definitivamente lo que no logra hacer es constituirse en Sujeto autónomo e independiente.

En su discurso encontramos tramos de distorsión y de locura, e igualmente, tramos de lucidez aguda que le permiten expresarse por medio de la escritura. Bajtín ha planteado que el discurso del humor y la ironía permiten más fácilmente el dialogismo, podemos decir, así, que el discurso de la locura es también una puerta de entrada al plurilingüismo social.

De otro lado, la locura de Mariana o de las Marianas deconstruye los mitos familiares y deja ver cómo la construcción genérica de roles es una construcción que nos violenta en nuestra mismidad y atropella toda posibilidad de apoyos o

complicidades familiares:

Desde el género la familia no se conceptualiza como una unidad armoniosa y consensual, sino más bien como un sistema de relaciones de poder, donde el conflicto social puede tener una importante cuota… La identidad individual y social de cada uno de los miembros de la familia va a definir la direccionalidad, grado e intensidad de los conflictos. La posición desventajosa de las mujeres, los niños y los jóvenes, los coloca en el polo débil del poder… (p. 184).

El discurso narrativo se remonta hacia atrás en el tiempo no solo desde la vejez de Mariana, sino también hasta las historias y los matrimonios de las ancestras para develar los caminos familiares y sociales que han conducido a las protagonistas a esta sin salida.

A lo largo de esta década las narradoras colombianas continúan deconstruyendo el mundo patriarcal y su funcionamiento en la familia, en las relaciones de pareja y en la religión. Hay dos obras que me interesa destacar en este recorrido: Los amores de Afrodita de Fanny Buitrago y Reptil en el tiempo de María Helena Uribe.

En el primer texto, constituido por un grupo de relatos, la autora recrea, a manera de parábolas del mal, una serie de mundos de ficción, aconteceres y protagonistas, en los que se devela el lado oscuro del corazón y la pasión. De manera especial, se muestra la sin/salida de unas relaciones familiares convencionales, hipócritas, que penden de los hilos de las convenciones sociales.

Afrodita, diosa griega de la belleza y del amor, le da el título al conjunto de relatos: la autora pretende mostrar la debilidad de estos dos pilares de la vida femenina en nuestras formaciones sociales. La belleza y el amor, atributos y destinos femeninos, se construyen en medio de pasadizos oscuros que no es que terminen por agrietarse, sino que lo están desde sus mismos inicios.

Los textos son una crítica fuerte a instituciones como la psiquiatría, la política, la familia, el matrimonio. Dejan ver un túnel del que no es posible salir sino por medio de la locura, el suicido o el asesinato. Las mujeres no solo están atrapadas, sino que también, como en la telaraña, ellas mismas atrapan. En

términos generales, las protagonistas de este conjunto de relatos aparecen como mujeres que podríamos calificar de malas o retorcidas en sus objetivos, sentimientos y caminos. No hay intención moralizante propiamente dicha, pero sí es claro que hay una evaluación social y cultural negativa de las mujeres que se mueven por estas páginas.

Especialmente el último relato: Legado de Corín Tellado, muestra magistralmente esa red social, religiosa, familiar, cultural, ideológica, que atrapa a hombres y mujeres en un mundo ficticio y fatal del que no es posible escapar porque hace parte de una trama más amplia, en la que la muerte está rigiendo desde el principio y se impone al final. Corín Tellado, una de las máximas exponentes del mundo de Afrodita en español, aparece como la referencia culminante en esta red que impone comportamientos, sentimientos y sueños ante los que hay que sacrificar todo, a pesar de su obvia falsedad. Fanny Buitrago maneja bien este universo en el que se mueven las lectoras de Corín Tellado, ya que durante algunos años de su juventud tuvo que emularla en las páginas de la revista nacional Cromos con el seudónimo de Amanda Román.

Quizá, esta práctica le supone una ayuda a la hora de esa deconstrucción que, paso a paso, realiza de estos universos fallidos en los que la víctima principal, además de victimaria, es la mujer. Particularmente, la mujer joven de unas clases sociales en las que los dictados de la moda, de los lugares comunes y de las costumbres impuestas no permiten escapar a un destino trazado desde antes de nacer.

Un trabajo más o menos similar realiza María Helena Uribe en su Reptil en el tiempo. La protagonista, atrapada en la redes de su locura, termina asesinando a su mejor amiga, lo que la lleva al encierro de una cárcel o un hospital mental. A partir de este hecho, esta misma protagonista se convierte en la creadora o productora de una serie de personajes tanto femeninos como masculinos portadores de un destino igual de asfixiante y fatal.

La protagonista pasa sus días escribiendo como única alternativa de sobrevivencia. Siente que la vida y, sobre todo, el sentido se le escapan, y va tras sus cuadernos para buscar y dejar en ellos sus últimos suspiros. Este quizás es el tema central de la novela de María Helena Uribe. Alrededor de este desarrollo leemos en Augusto Escobar:

El escribir será precisamente según el poeta Juarroz, el trabajo de un combate, de una agonía, y por qué no de las vecindades de la desesperación y la locura.

En la escritura el poeta está siempre en el borde y en el extremo…

De igual manera, Escobar cita, sobre el tema, a María Zambrano:

Escribir es más importante que la muerte.

Escribir es defender la soledad en que se está; es una atracción que solo brota

Desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable… (p.296).

La protagonista de Reptil en el tiempo defiende su soledad metiéndose en sus lápices y papeles, y en su escritura intenta recoger los límites de una sociedad y una religión que imponen un destino marcado, en el que el amor y la felicidad resultan imposibles. Los y las protagonistas del mundo de ficción creados en una segunda instancia narrativa en la novela son seres atormentados por la culpa, por el pasado, por el desencuentro, seres que alucinan en su búsqueda de alternativas y/o salidas, seres amurallados en su soledad y en las imposiciones que les vienen de la formación social en la que nacen, viven y mueren.

María Helena Uribe hace parte del grupo La Tertulia en Medellín, y como sus compañeras de grupo asume su escritura como un compromiso de búsqueda y de vida. Su nombre puede sumarse al de Fanny Buitrago y al de Marvel Moreno, quienes proponen una mirada a las condiciones de cautiverio femenino que imperan aún en la Colombia de la segunda mitad del siglo veinte. Sus miradas,

en las que debemos incluir las obras de Moreno: Algo tan feo en la vida de una señora bien (relatos) y En diciembre llegaban las brisas (Novela), no solo muestran los cautiverios, sino que también deconstruyen a fondo las condiciones ideológicas y sociales que los generan.

Pero, al mismo tiempo, presenta diferentes salidas en las que las protagonistas se liberan o bien juegan al mismo juego, convirtiéndose en atrapadoras y ejecutoras de un destino implacable para sus hombres, para ellas mismas, para sus hijos/as.

El final de la década, con la aparición las obras de Marvel Moreno y de Laura Restrepo, anuncia ya la llegada a las letras colombianas de la que podríamos considerar una nueva generación: ¿postmoderna?, ¿mutante? En el caso de algunas autoras se presenta una continuidad en los temas y propuestas trabajadas en los años 80 y 90, en el caso de otras se da un salto hacia delante, tanto en lo relativo al desarrollo de la conciencia femenina como en la estructuración estética de las obras. El capítulo siguiente, en continuidad con este, examinará un poco la evolución de la novela femenina en el panorama colombiano hacia los límites del siglo.

REFERENCIAS

Ángel, A. (1982). Misiá señora. Biblioteca del Fenice; Argos Vergara.

______ (1985). Autobiografía a vuelo de pájara. Revista Iberoamericana, número especial de Escritoras, 132 – 133.

______ (2003). Estaba la Pájara Pinta sentada en el verde limón. Editorial Universidad de Antioquia.

______ (s.f.). La manzana de piedra. [inédito].

Augusto Escobar, M. (1995). La tertulia, seis escritoras antioqueñas en busca de su expresión. En M. M. Jaramillo, B. Osorio de Negret y Á. I. Robledo, Literatura y diferencia (pp. 229-253). Universidad de Antioquia; Universidad de los Andes.

Bajtín, M. (1989). Teoría y estética de la novela. Editorial Taurus.

Basaglia, F. (1978). La Institucionalización Siquiátrica de la Violencia. En AA.VV., Razón, locura y sociedad (p. 17). Siglo XXI editores.

Bonilla, M. E. (1984). Jaulas. Editorial Planeta.

Buitrago, F. (1983). Los amores de Afrodita. Plaza y Janés.

Ciplijauskaité, B. (1994). La novela femenina contemporánea (1970 – 1985). Anthropos.

Cixous, H. (1995). La risa de la medusa. Anthropos.

Cooper, D. (1978). La muerte de la familia. Editorial Ariel.

Corbata, J. (2002). Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica. Ediciones

Corregidor.

Escobar Mesa, A. (1995). María Helena Uribe de Estrada: intimidad y trascendencia. En M. M. Jaramillo, B. Osorio de Negret y Á. I. Robledo, Literatura y diferencia. (Vol. I) (p. 296). Universidad de Antioquia; Universidad de los Andes.

González, Y. (1995). Movimientos de mujeres en los años 60 y 70. La diferencia hombre – mujer: del equilibrio al conflicto. En Las mujeres en la historia de colombia (Tomo I). Presidencia de la República; Grupo Editorial Norma.

Gutiérrez de Pineda, V. (197). Familia y cultura en Colombia. Biblioteca Básica Colombiana; Instituto Colombiano de Cultura.

Jaramillo, M. M. y Osorio, B. (1995). Escritoras colombianas del siglo XX. En Velásquez et al. Las mujeres en la historia de Colombia (Tomo III) Mujeres y Cultura. Consejería para la Mujer de la Presidencia de la República; Grupo Editorial Norma.

Legarde, M. (2005). Claves identitarias de las latinoamericanas en el umbral del milenio. Centro de Documentación sobre la Mujer.

León, M. (1995). La Familia Nuclear, origen de las identidades hegemónicas masculina y femenina. En AA.VV., Género e identidad (p. 184). Tercer Mundo Editores.

López de la Roche, F. (1994). Izquierdas y cultura política. Edición del CINEP.

Navia Velasco, C. (2001). De Dolores a Sayonara. Revista Poligramas, 17, 115-134.

______ (2004). Guerras y paz en Colombia, Las Mujeres Escriben. Casa de las Américas.

Osorio, O. (2003). Historia de una pájara sin alas. La Tejedora. Universidad del Valle.

Pinkola Estés, C. (2001). Mujeres que corren con los lobos. Punto de Lectura.

Sampson, A. (2002). Reflexiones sobre la violencia, la guerra y la paz. En Violencia guerra y paz, Una mirada desde las ciencias humanas (pp. 72-82). Universidad del Valle.

Traba, M. (1966). Las ceremonias del verano. Editorial Jorge Álvarez.

______ (1967). Los laberintos insolados. Editorial Seix Barral.

Uribe de Estrada, M. H. (1989). Reptil en el tiempo. (2.ª ed.). Autores Antioqueños.

Vargas Llosa, M. (1991). Carta de batalla por Tirant lo Blanc. Editorial Seix Barral.

______ (1997). Cartas a un joven novelista. Editorial Planeta.

______ (2002). La verdad de las mentiras. Editorial Alfaguara.

Vélez de Piedrahita, R. (1989). La cisterna. (Vol. 57). Ediciones Autores Antioqueños.

Capítulo 4

FINES DEL SIGLO, NUEVAS IDENTIDADES

Como en el resto del Continente, la década de 1990 y el inicio del siglo XXI están caracterizados por una fuerte irrupción de las mujeres en la literatura y particularmente en el universo de la narrativa. De nuevo, esta irrupción no se corresponde con el análisis crítico, y el eco social y académico, aún muy limitado. Se trata de un movimiento múltiple y espontáneo del que no se puede dar cuenta de una forma global, porque está atravesado por varias dinámicas. Al intentar reducir y sistematizar esas dinámicas se puede caer en miradas injustas o silenciadoras, como lo denuncia Mariela Sala para el nivel latinoamericano:

El reconocimiento internacional a una literatura latinoamericana escrita por mujeres, específicamente las novelas tipo sagas familiares y consideradas como mágico-realistas por los lectores a nivel mundial, ha dado lugar a una circunstancia paradójica con respecto a la situación de escritoras en la región. Al convertirse aquella en una literatura de mercado con un segmento de público cautivo y convertido en un subgénero nuevo, etiquetado y producido con características específicas, exige a toda creación literaria responder a esta expectativa que será la única vía exitosa para la escritora latinoamericana.

Así el éxito mundial de la literatura latinoamericana refleja una mayor presencia de las mujeres en el mundo literario pero al mismo tiempo invisibiliza a un movimiento literario de mujeres que en forma heterogénea, diversa y original está expresando sus visiones a través de la escritura (p. 127).

Este movimiento heterogéneo es igualmente una realidad en el panorama de la literatura colombiana.

Explicitando, entonces, la conciencia de que es imposible mirar en detalle el número creciente de escritoras en el país, haremos en este capítulo un recorrido que permita vislumbrar la variedad de las propuestas literarias de las mujeres en este doble filo del siglo.

Primero, voy a examinar las escritoras que inician sus publicaciones en el

período anterior, pero que continúan en plena producción y aporte a lo largo de estos años.

Fanny Buitrago, quien se da a conocer tempranamente junto al grupo de Los Nadaístas, continua construyendo paso a paso una obra que es imposible ignorar en esta mirada. Vale la pena resaltar la aparición de dos de sus más significativas novelas: Señora de la miel, cuya primera edición se da en 1993, y Bello animal en 1992. Con Señora de miel nos encontramos con una novela ligera, plena de humor, donde la protagonista, Teodora Vencejos, recorre un camino hacia la plena liberación erótico/sexual, en la medida en que se desengaña de su marido, el hombre que la mantenido cautiva y engañada, y se prepara para vivir las mieles del amor con su amante eternamente fiel y enamorado que la ha hecho gozar mientras su esposo la llena de infidelidades y desamores.

El camino de Teodora Vencejos es el de una mujer que en medio de una gran sensualidad: olores, sabores, paisajes que vienen y van logra reencontrar el centro de su ser, extraviado entre tanto atropello al que fue sometida en su infancia, adolescencia, juventud y adultez. En medio de situaciones más o menos cómicas, situaciones muy caribeñas de doble sentido, la narración va llevando a lectores y lectoras del dolor y la rabia a la risa, a la sorpresa y a la alegría que esa mujer porta en su propio cuerpo. Este es uno de los aciertos de la prosa de la Buitrago: captar/develar el ritmo del cuerpo femenino.

Sin dejar de lado el humor y la ironía corrosiva que caracteriza a casi toda su literatura, esta autora nos entrega otro universo literario aparentemente muy distinto en su novela Bello animal. De fondo, se trata de la misma temática que atraviesa todo su recorrido literario: el eros, el amor en sus distintas formas y, sobre todo, la utilización del cuerpo de la mujer por un sistema que la convierte permanentemente, como lo apunta el título de la obra, en un Bello animal.

En esta novela la autora profundiza más en los hilos invisibles del poder, de la intriga, de los atropellos e ilegalidades que son los pilares sobre los que se construye nuestra sociedad. El narcotráfico que atraviesa las altas esferas, la insensibilidad y arrogancia de unas clases sociales dirigentes, cuyas vidas se asientan en la búsqueda de placer y dominio. Temas y propuestas en los que —como ya vimos— había incursionado en su libro de relatos: Los amores de Afrodita.

Otra novelista colombiana que publica recientemente desde su exilio es Helena

Araújo, quien ha estado presente en el panorama cultural del país, fundamentalmente a través de su labor crítica.

Su primera obra en este campo: Signos y mensajes, publicada en 1976, nos muestra a una académica preocupada por múltiples intereses. Se trata de una recopilación de artículos, lecturas, aproximaciones que muestran a la mujer comprometida con la realidad y con su país. Quizá lo más determinante en este texto es la preocupación por establecer una relación cercana y de correspondencia entre el quehacer literario y la realidad socio/política del país. Para ello, define unos ejes claros en su discurso: relaciones entre Literatura y Sociedad, relaciones entre Literatura y Política, mirada a la literatura que expresa la violencia del país. En este mismo sentido, y focalizando más la representación literaria femenina y la escritura de las mujeres, publica en la década de los ochenta su obra: La Scherezada criolla, en la que se detiene no solo en el panorama nacional, sino también en el latinoamericano.

Como ya lo dijimos, su primera novela es Fiesta en Teusaquillo, publicada tempranamente en 1981. Después de unos años en los que incursiona principalmente en el relato corto, aparece en el 2003 su novela Las Cuitas de Carlota. En esta la autora se adentra en el interior de una mujer: Carlota o Zana que, por medio de cartas dirigidas a Elisa, su prima que quiere recuperar el pasado en forma de memorias, se desnuda y mira hacia atrás, a su propio pasado.

Carlota se mira a sí misma, pero al mirarse reconstruye la historia de sus alrededores, de su familia, de sus amores, de sus luchas. Como plantea Nora Catelli (1991) (refiriéndose a los estudios de Bajtín):

…la construcción del héroe va allí paralelo a la consideración del acto, la confesión y la biografía, como modos de demostrar que la representación estética de la vida interior está indisolublemente ligada a la expresión del otro. No sólo se emite para el otro, sino que es expresión del otro instalado en el corazón de esa vida interior (p. 79).

De esta manera, por medio de las cartas, Carlota se mira a sí misma con los ojos de Elisa, y estas dos mujeres: la que fue capaz de rupturas y la que aceptó vivir en la continuidad de valores y herencias, se confrontan en la escritura, en la

memoria, en el recuerdo. La historia del país y de las luchas por conseguir una sociedad de mayor apertura llegan a los lectores a través de los ojos y palabras de estas dos protagonistas que desde el hoy y la amistad se confrontan en el pasado.

Una vez más, la novela de Araújo relee la historia nacional, las múltiples violencias que nos atraviesan, y nos llevan a la locura y sin salida, el peso de las tradiciones que castra. Las vidas de apariencias y desamores. Pero todo esto se mira atravesado clara y explícitamente por una perspectiva de género, una perspectiva feminista que explicita antes que nada los límites de una estructura patriarcal asfixiante tanto para las mujeres como para los hombres. Helena Araujo, al escoger como pauta de su novela el diálogo entre dos mujeres, pone en juego dos alternativas: la salida y liberación de los cautiverios, y/o las consecuencias nefastas de permanecer en ellos. Cada uno de estos dos personajes femeninos construye de manera diferente su vida y resuelve, así, su destino de mujer.

Continuando con las escritoras que publican desde décadas anteriores, es ineludible señalar el nuevo trabajo de Albalucía Ángel, a quien ya dedicamos en el capítulo anterior una reflexión amplia. Esta escritora, una de las más importantes del país, nos sorprende, después de varios años de silencio, con la aparición de su novela: Tierra de nadie, publicada en Bogotá en el 2002.

Se trata de una verdadera fiesta del lenguaje y de una obra abierta, de aliento épico, que retoma la trayectoria de Ángel, confirmando su ganado puesto en las letras colombianas. Tierra de nadie permite realizar varias lecturas y nos podemos acercar a ella desde varias entradas. Desde las primeras páginas una voz femenina nos comparte sus búsquedas y nos ubica en sus palabras, que hacen parte de un diálogo:

Se ve mejor. Se oye mejor.

El que…

Tu voz. No las has recuperado totalmente, pero poquito a poco.

Tú me puedes decir a dónde estamos…?

En la región de los olvidos. Cruzando las fronteras de la laguna Estigia.

No te oigo, qué dijiste ? No te escucho muy bien… Ayúdame a salir si es que esto tiene salidero…! Me está volviendo el vértigo (p. 10).

Esta voz femenina nos conducirá a través de países, regiones, paisajes, continentes, a varias y simultáneas búsquedas vitales, en un fluir de la conciencia, del pensamiento y de las libres asociaciones, que recorre prácticamente todas las posibilidades humanas. La narradora es conducida por la voz y la sabiduría de la abuela, y lleva a los y las lectores y lectoras a distintos paisajes y parajes.

La búsqueda primera y primordial que atraviesa todo el texto es la del amor. En un determinado momento una de las caminantes lo afirma: Vine a aprender a amar. La abuela advierte que en esa región todo será misterio, zonas resbalosas y prohibidas. Pero el camino narrativo está poblado de distintos encuentros que con nombres diversos y en latitudes diferentes nos muestra y cuenta una vez y otra vez, el encuentro de almas y de cuerpos. En ocasiones, estamos ante la pareja primigenia, aquella que descubre por primera vez el amor y la vida, y que se trenza en un destino de encuentros definitivos e imposibles: "…como si después de siglos de andar buscando en parques y en los bares y en teatros y en cuanto sitio tienen las ciudades para que uno se desencuentre con la gente, todo ocurriera en el momento y en el sitio preciso. Y las coordenadas fueran impecables" (p. 49).

El texto nos invita también a buscar en los sueños, en las tradiciones literarias y culturales, a recuperar esa infancia perdida y ese país de lo imposible (el país de nunca jamás… de la lámpara de Aladino), en el que mujeres y hombres pueden

reencontrarse con su ser, más allá de los límites que la realidad impone.

En este sentido, Albalucía Ángel propone un caminar en clave femenina: el horizonte es Gaia, la diosa tierra que alberga en sus pliegues la fertilidad, la potencia y la vida. Caminar precedido por la Diosa, La Gran Dadora, que bendice, acompaña y acoge. Ese horizonte se hace historia y se quiebra más de una vez en la violencia desatada por las fuerzas que oponen resistencia al camino en clave del amor. Pero regresa siempre la pregunta y la búsqueda, regresa la reorientación en la mirada:

Íbamos pregunte que pregunte: Ustedes saben dónde queda La Ciudad de la Aurora? a todo el que veíamos. Fuera anciano, errabundo, mujeres con los cántaros, vendedores de esteras, agua de coco, tarros de gasolina o dulce de leche, pero nadie nos dio la dirección precisa. Todo el mundo apuntaba en direcciones diferentes y señalaban la Montaña, el mar, el río Madre, algunos nos dijeron que se encontraba en la marisma y no faltó quien nos dijera que esa ciudad era no más un sueño de los dioses. Pero no desistimos, pues preguntando se va a Roma (p. 158).

Tierra de nadie, el último texto narrativo/poético de Ángel, es una invitación literaria a construir una cultura diferente, una cultura de la dinámica infinita, de la dinámica que rompa con los diques impuestos por la violencia y el horror, por la muerte o simplemente por el agotamiento de la vida en el transcurso cotidiano de los días.

En este recorrido por la narrativa femenina colombiana del siglo XX es necesario detenernos en la escritura y narrativa de Marvel Moreno, esa caribeña tempranamente desaparecida. Sus relatos cortos y su novela En diciembre llegaban las brisas constituyen un edificio impresionante de denuncia de lo que el sistema patriarcal con todas sus ramificaciones significa de cautiverio tanto para mujeres como para hombres. Marvel Moreno, después de haber pasado su infancia y primera juventud en Barranquilla, su tierra natal, y de haber participado de la dinámica del Grupo Barranquilla[12], se traslada a vivir a París, capital en la que se encuentra con los avances del feminismo, el psicoanálisis, la filosofía existencialista y el marxismo. Desde su nueva experiencia de vida y

desde la apropiación de estos discursos relee su pasado y el de sus ancestras, entregándonos una mirada invaluable sobre los pilares de nuestra cultura colombiana en lo relacionado con la convivencia entre hombres y mujeres.

La preocupación central de toda su obra y el eje en torno al cual gira es lo que podríamos llamar el destino femenino, un destino marcado del que pareciera imposible escapar. Sus cuentos y su primera novela muestran, una y otra vez, desde distintos ángulos: relaciones conyugales que se convierten en infiernos, mujeres esclavizadas, hombres perversos y, en general, todo tipo de casas y familias en las que la pareja humana permanece presa de sus propias pasiones, odios y deseos.

Uno de los cuentos con los que se inicia la carrera de la escritora y que le merece un temprano reconocimiento es: Algo tan feo en la vida de una señora bien, relato que hace parte de su primer volumen publicado. Laura, la protagonista/narradora, nos deja oír su voz que mira, recuerda y analiza los días de su vida, atravesados por la angustia y el desengaño. Ese monólogo que va siendo penetrado por el frío y por la determinación de la muerte nos es transmitido en medio de la atmósfera de encierro y sin salida que va penetrando a la protagonista. La sombra del marido de Laura, atento y considerado, aparece como el primero de una larga cadena de hombres radicalmente incapaces de llegar a la mujer con la que se han casado.

En alguna medida, esta primera narración corta puede entenderse como la apertura de un universo que va a irse poblando de sombras femeninas y de violencias masculinas, cuyos destinos nos introducen al mundo de la imposibilidad de relación, de la imposibilidad de la realización del deseo, de la imposibilidad del amor. Algo tan feo en la vida de una señora bien es un relato corto, pero en el que la autora logra construir un universo complejo y completo, un universo que capta y transmite limpiamente el cautiverio femenino en una sociedad hipócrita que impone a las mujeres una cárcel sutil en la que deben vivir conformándose con un aceptable nivel de apariencias, sin aspirar a relaciones verdaderas y plenas.

Laura agoniza lentamente en el texto de la misma manera en que ha agonizado por años en una vida sin sentido, completamente presa de sus madre, de sus familiares, de su marido. Agoniza como una mujer sin derecho al propio cuerpo, ni al propio placer; sujeta a los deseos de otros y de una sociedad que en su conjunto la margina y doblega, una sociedad que poco a poco la aniquila.

Este tema central en la obra de Marvel Moreno: la maldición femenina, el corazón del sistema patriarcal, vuelve constantemente en la mayoría de sus relatos. En este sentido, es impresionante y funciona como una alegoría su cuento corto El encuentro, que hace parte del volumen del mismo nombre publicado en 1992. Lucía, su protagonista, pasa la vida soñando con el hombre ideal, el príncipe azul, que la sacará de su situación anodina y miserable. A lo largo de todos sus años de juventud, Lucía pule esta imagen y sueña con ella, mientras cuida a su madre. Su vida transcurre sin que en ella ocurra nada distinto a ese está presa de sus propios sueños, de tal manera Lucía está cautiva que cuando se encuentra con el hombre de sus sueños no lo reconoce y, una vez más, la vida le pasa por el lado, sin que ella la acepte o la asuma.

Toda esta fidelidad u obsesión narrativa tiene un punto culminante en su novela En diciembre llegaban las brisas, publicada por primera vez en 1987. En esta novela Marvel Moreno despliega íntegramente su propuesta, en un universo alucinante en el que definitivamente la vida y el amor son imposibles. Lina, narradora, observadora, amiga, es la testigo de vidas de mujeres que de una generación a otra reasumen y repiten lo inevitable de un destino que las aprisiona.

Podemos decir que esta novela es…

(una) Novela sobre mujeres, novela que las erige en paradigma de generaciones sucesivas. Novela de códigos femeninos, múltiples, reflejantes: si el código semántico implica los significantes mujer/cuerpo, configurados en imágenes que actúan entre sí, el código cultural agrega vínculos entre los personajes femeninos y las costumbres o creencias de la sociedad… A lo largo del texto, la feminidad surge como factor estructurante en historias inspiradas por personajes del pasado… (p. 456).

En este sentido, la obra es un devenir que vuelve siempre al mismo punto.

Lina mira, evalúa y saca conclusiones que nos participa a las y los lectores en la medida en que avanza la narración:

En aquella ocasión, doña Eulalia, le inspiró lástima a Lina. La vio como un actor condenado a repetir sin descanso el mismo monólogo de una misma tragedia, tantas veces que su propia vida había perdido sustancia, cuerpo o realidad, para limitarse a la del patético personaje que representaba, menos aún a su mínima expresión de existencia condensada en aquel monólogo obstinado y febril, los segundos y minutos en que refería con idénticos gestos y frases, su infancia solitaria, su juventud reducida a acompañar a un ciego y aquel matrimonio comenzado en la humillación y terminado en el más escandaloso ultraje (p. 28).

Esta novela de Moreno logra poner magníficamente en acto la situación estudiada por Marcela Legarde (1997):

En la cultura genérica patriarcal que enmarca la conyugalidad, el amor consiste para la mujer en la satisfacción de su necesidad de ser-para-el-otro, en lograr la mirada y el reconocimiento del otro —primordialmente afectivos y eróticos—, para vivir. De ahí que la violencia del amor como felicidad ocurra cuando la mujer, sin límites, sin autonomía, sin definición propia, está plena del otro, su contenido es el otro, y ella, por fin es-del-otro. La felicidad para la mujer es la entrega colmada (p. 440).

Sin embargo, en el universo novelístico de En diciembre llegaban las brisas esa felicidad no está garantizada por nada ni siquiera por la entrega absoluta. La dinámica de las relaciones hombre/mujer es una dinámica sin salida, como lo muestran los destinos de Dora, de Catalina, de Beatriz y de sus respectivos parejos, porque los hombres no escapan tampoco a esta maldición.

El problema planteado en los relatos de Marvel Moreno es estructural, social, que, incluso, trasciende lo sexual/genérico para ubicarse en todos los niveles de la vida:

La regulación de la conyugalidad por normas de endogamia clasista, racista, étnico nacionales, religiosa y política, hace evidente que la conyugalidad es uno

de los complejos socio culturales de reproducción social y cultural de los sistemas de clases, de los agrupamientos nacionales y de los étnicos, de la iglesia en la dimensión privada de grey, y del sistema de referencias de identidad y de adscripciones políticas…

Las normas de adscripción endogámica se combinan con la interiorización de las mujeres: es posible por ejemplo que hombres de clases superiores se relacionen conyugalmente con mujeres de clases inferiores, pero a la inversa no sucede…

La inferioridad de las mujeres en la relación conyugal frente a la superioridad de los hombres es una concreción del mundo patriarcal, pero es lograda también mediante normas sociales y culturales que reproducen la asimetría genérica entre los conyugues… (p. 436).

Cuando en una de las últimas páginas de En diciembre llegaban las brisas una explosión acaba con Beatriz, con sus hijos y con todo, ha estallado en pedazos este microcosmos que anteriormente produjo la anulación de las mujeres, el suicidio de los hombres y el desmoronamiento de las vidas familiares. La narrativa de Marvel Moreno se constituye, entonces, como una de las aproximaciones más significativas al corazón mismo del sistema patriarcal/capitalista y, a su vez, se vislumbra como un testimonio de un mundo social y moral que tiende a desaparecer.

La otra novelista que inicia sus publicaciones en esta década, y que se mantiene aún en plena producción, es Laura Restrepo, de quien nos ocuparemos detenidamente en un próximo capítulo. Vamos a examinar ahora en escritoras que inician sus publicaciones más tarde, más al final del siglo. Como decíamos, la producción novelística femenina se multiplica y es pronto aún para perfilar una evaluación o ajuste de cuentas. Vamos a mirar a algunas escritoras que son, a mi juicio, bastante representativas de algunas características de esta escritura femenina en la Colombia de los últimos años y de hoy: Ana María Jaramillo, Carmen Cecilia Suárez, Consuelo Triviño y Ángela Becerra. Muy distintas entre ellas, muy diverso también el alcance de sus propuestas.

Iniciamos este mini/recorrido refiriéndonos a Ana María Jaramillo, joven escritora nacida en 1956. Publica en 1990 una novela corta: Las horas secretas, y en 1993, recibe el Premio Nacional de Cuento de Colcultura con su texto de relatos: Crímenes domésticos. Su novela inicial fue bien recepcionada por la crítica y algunas veces ha sido catalogada como testimonial. Recrea de manera poética un momento particularmente dramático de la vida nacional: la toma del palacio de justicia por parte del M19.

Desde mi punto de vista se trata de una novela que, aunque corta, es densa y compleja. El mundo ficcional pone en juego una trama política, pero atraviesa esa trama por una reflexión en torno a la relación de pareja y de amor en un mundo que ya no se rige por los patrones tradicionales y que, sin embargo, mantiene vigente una pretendida desigualdad en la forma en que mujeres y hombres deben vivir estas relaciones; la novela pone en cuestión esta asimetría. El relato nos cuenta un encuentro e historia de amor entre la narradora y el negro, uno de los líderes del movimiento 19 de Abril.

Es clara la intencionalidad de la autora de acercarse a los acontecimientos desde una mirada más femenina y arraigada en la cotidianeidad de los guerrilleros, inicialmente construidos como héroes. Y es clara su intencionalidad de deconstruir las prácticas amorosas que se dan en medio de este ambiente. En una mirada crítica muy original sobre esta novela, Margarita Krakusin nos dice:

La protagonista de la obra no es la típica heroína de romance como tampoco lo es el paisaje textual que da marco al amor de esta pareja. Esta actitud revisionista es una clara intención tergiversada y crítica del pre-texto oficial, ya que toda alteración del modelo conlleva su cambio semántico. En Las Horas Secretas este cambio es obvio desde el momento en que el caballero es construido y moldeado por la voz femenina lo cual, de por sí, crea un efecto desmitificador e irónico…

La autora examina crítica y contestatariamente una gran variedad de pre-textos masculinos como son la historia y documentación oficial, las crónicas periodísticas, sensacionalistas y aún testimoniales, novelas y ensayos que sobre el conflicto armado y la toma del Palacio de Justicia han sido escritos dentro y fuera del país desde la perspectiva masculina y oficial. Este deliberado

cuestionamiento intertextual insinúa, como se ha dicho, una lectura en clave (p. 37).

En esta doble historia: de amor y de lucha política por la construcción de una sociedad nueva, Jaramillo pone en juego las relaciones hombre/mujer que no se transforman al mismo ritmo que los sueños o los discursos lo hacen. El héroe muere sacrificando su vida por la patria, pero a la narradora le queda el sabor de una relación en la que, si bien tuvo placer, tuvo, igualmente, desengaños y frustración de sus sueños. Incluso, la novela termina cuestionando estos sueños, estos estereotipos del amor ideal que no se alcanza, que no existe.

Quizás una propuesta más original la constituye el conjunto de relatos publicado por la autora bajo el nombre de Crímenes domésticos. Son relatos diversos que se leen desde un fondo común: la aparición de lo insólito, de lo inesperado. A mi juicio, vale la pena destacar el cuento que se titula Nunca es demasiado tarde. El relato consigue un micro/universo muy consistente, en el que se vuelve a poner en juego el destino de la mujer: una vida anodina, copada por una cotidianeidad asfixiante, por una relación madre/hija radicalmente castradora, en medio de la cual el matrimonio se vislumbra como la única salida y, finalmente, la demostración de que esa única salida a la larga se convierte en una cárcel peor que la anterior.

De nuevo, la relación de pareja y el matrimonio como una institución social perversa que consagra derechos de superioridad del varón sobre la mujer seres anodinos que viven sus propias guerras particulares en medio de existencias grises. Pero en este texto la mujer que aparentemente acepta su situación en realidad se va envenenando por dentro, gestando en su interior su gran venganza, y entonces, es esa venganza, el asesinato callado del victimario, la única decisión que la constituye como sujeto y le da la libertad en medio de su existencia aislada y precaria.

Igualmente, resulta significativo su cuento El Mujerero, que podemos leer como una alegoría más de las relaciones hombre/mujer en esta sociedad que cosifica las relaciones sexuales y particularmente a la mujer. Una lectura desprevenida de este relato muestra descarnadamente el horror que sustenta el núcleo de la sociedad patriarcal:

La cultura patriarcal en la que vivimos, cimienta ese poder masculino en la represión de la sexualidad femenina y el sometimiento de las mujeres. Para el poder patriarcal, las mujeres son propiedad de los varones. En ese concepto de propiedad, tienen que estar disponibles para su hombre, es decir para su marido…

(En este sistema…) … los hombres deciden —a través de la fuerza, la presión directa, los rituales, la tradición, la ley y el lenguaje, las costumbres, la etiqueta, la educación y la división del trabajo— cual es o no el papel que las mujeres deben interpretar y en el que las mujeres están en toda circunstancia, sometidas al varón (p. 69).

Este cuento, reconocido por la crítica, sobre todo, por el tratamiento de lo erótico, es, a mi juicio, una parábola espeluznante de un sistema que ha robado a las mujeres su mismidad.

La obra conocida hasta este momento de Ana María Jaramillo la podemos considerar una literatura ligera, con pretensiones circunscritas, ensayos de escritura en los que se realizan búsquedas nuevas en torno a temas clásicos como el amor, la muerte y la vida, y alrededor de temas recientes como es el de la cotidianeidad que apabulla. Una escritora con la que se puede establecer una comparación con Jaramillo es Carmen Cecilia Suárez, quien ha publicado varios libros de cuentos.

Esta autora, desde su formación como sicóloga, focaliza en sus relatos los micro universos de mujeres y hombres que intentan encontrarse, amarse, erotizarse, evadirse del mundo cotidiano sin que generalmente lo logren. Su relato corto Un vestido rojo para bailar boleros, conocido por primera vez en 1988, en la colección de relatos que publica la autora bajo el mismo nombre de este cuento, es una buena representación del campo de interés de esta escritora.

De alguna manera, este texto se ha convertido en un clásico de la literatura femenina en el país con diez ediciones en escasos 10 años. En general, los cuentos de Suárez son pequeños textos poéticos, con un inmenso poder de

síntesis que logran captar el núcleo de los problemas que enfrentan y que tienen que ver con el transcurrir diario de amores y desamores, encuentros y desencuentros, soledades y compañías. La autora enfoca los mundos interiores con sus dependencias, angustias, cautiverios y la búsqueda persistente, a veces afligida, de salidas. Salidas por otro lado intrascendentes, pero que permiten un desahogo.

La protagonista de Un vestido rojo para bailar boleros quiere llevar una vida aparentemente normal, sin muchas pretensiones, pero con la posibilidad de soñar románticamente con el amor de los boleros, ese mismo amor que ha perseguido por generaciones y generaciones a las mujeres de América Latina.

Ese bolero que permite soñar y recrearse en diferentes personajes y máscaras:

Poetas, bohemios y público corean en lenguaje de exquisiteces un viejo amor, tristezas, golondrinas viajeras, peregrinas. Estas historietas amorosas de estilización narrativa y de cierto tipos de candidez, vienen también cargadas de ironía y autoironía: todos procedimientos literarios, aunque se diferencien notablemente de aquellos usados por el autor culto en las obras escritas. El bolero libera la figuración y el sujeto, lo diseña de otra manera en noches de ronda, gardenias, ojos verdes, ojos dulces, claros, serenos (arsenal de aquellos ideogramas del madrigalista sevillano Gutiérrez de Cetina, que murió en México) (p. 19).

La pareja protagonista del relato de Suárez no tiene, aparentemente, en su convivencia graves problemas y, aparentemente, también se ama. Sin embargo, sus sentimientos, sus deseos, sus caminos van en contravía, porque manejan códigos diferentes. La causa del distanciamiento de la pareja del relato está muy bien estudiada por Deborah Tannen en su obra Tú no me entiendes:

Después de finalizar mi investigación me di cuenta de que mi esposo se relacionaba con el mundo de la misma manera en que la mayoría de los hombres lo hacen: como un individuo en un orden social jerárquico en el que se está arriba o abajo. En este mundo, las conversaciones son en realidad negociaciones en que las personas tratan de conquistar y mantener el lugar de arriba, y si pueden, protegerse de los intentos de los otros para empujarlos hacia abajo. La vida es, entonces, una lucha, un esfuerzo para mantener la independencia y

evitar el fracaso.

Yo en cambio, me conectaba con el mundo, como la mayoría de las mujeres: como un individuo en una red de conexiones. En este mundo las conversaciones son negociaciones para estrechar vínculos, en las que las personas tratan de buscar y dar apoyo y autoafirmación y lograr consenso. Así ellas tratan de protegerse contra los intentos de ser dejadas afuera. La vida pues, es una comunidad, un esfuerzo por preservar la intimidad y evitar el aislamiento (pp. 18-19).

Esta larga cita puede explicarnos el drama que viven los protagonistas de Un vestido rojo para bailar boleros. En general, los relatos cortos de Carmen Cecilia Suárez son un intento de comprensión poética de los avatares de la comunicación, el deseo y el amor.

Una escritora cuya obra refleja una pretensión mayor es Consuelo Triviño Anzola, nacida en Bogotá en 1956 y radicada desde hace varios años en España. La escritura de Triviño refleja una búsqueda amplia en la condición existencial y humana de mujeres y hombres de este período de finales y comienzo de siglo. Creo que en su conjunto la obra de esta escritora muestra un evidente pesimismo frente a la vida. Pesimismo enraizado en las condiciones de existencia, muchas veces, miserable de sus personajes.

En general, Consuelo Triviño es una cuentista que ha publicado varios libros de relatos y ensayos, y una sola novela. Como en el caso de otras narradoras, Triviño configura en sus textos un universo consistente en el que hay un permanente diálogo intertextual, sobre todo, porque las situaciones de unos micro relatos, remiten o explican y amplían las de otros.

Veamos primero algunos de sus cuentos. En el volumen El ojo en la aguja, publicado en Internet en el año 2000, vemos dibujarse claramente un universo del anonimato, la falta de grandeza y la infelicidad. En textos como Sólo para Hombres y Carpe Diem se vislumbran las búsquedas desesperadas por encontrar el sentido de existencias grises y monótonas. Cómo lo dice el epígrafe que la autora pone al libro: “como lo dije, en este suceso no había nada de extraordinario” (Kafka). Se trata de hombres y mujeres de la calle que,

asfixiados por la monotonía, intentan un encuentro tras otro para trascender sus propios días y pasados.

No obstante, las narraciones nos muestran cómo todas esas búsquedas, aun las que en un momento pueden parecer más refulgentes, terminan en mayor soledad, decepción y aislamiento. El encuentro de los cuerpos, cuando se da sin violencia, no logra desentrañar los temores, rencores y vacíos acumulados. Pareciera como si en un mundo en el que en alguna medida se han caído algunos cautiverios exteriores, hombres y mujeres portaran una cárcel interna que les impide llegar hasta sí mismos y hasta el otro o la otra.

Los individuos anodinos de los relatos de Triviño padecen las consecuencias de comportamientos que por siglos han convertido a hombres y mujeres en una especie de mutuos enemigos irreconciliables. En este sentido, como decía, respiramos un profundo pesimismo en este universo narrativo. Un cuento como La Muñeca pone de manifiesto la incapacidad para reconocerse en la relación de pareja como sujetos individualizados, por el contrario, se trata de pautas de relación que cosifican, irremediablemente, a unos y otras, condenándolos a una profunda soledad. La Muñeca es un texto que dialoga muy de cerca con El Mujerero de Ana María Jaramillo; puede ser leído como el otro lado de la medalla.

Este universo trabajado en los cuentos de la autora está anunciado y ampliado en su novela Prohibido salir a la calle. Se trata de una obra que ha sido leída en la perspectiva de la novela de formación, con mirada de género,; es claro que esta lectura resulta muy iluminadora y trazaré algunas líneas en este sentido, pero, de igual manera, me parece necesario plantear algunos aspectos estableciendo una mirada desde la perspectiva de la antropología urbana.

Prohibido salir a la calle es una novela compleja que trabaja múltiples temas en el mundo creado al interior de su narración. Asistimos como lectores al despliegue de un universo inmenso a través de los ojos directos y sencillos, más no ingenuos, de una niña que crece en medio de una ciudad a la que recientemente ha llegado. La niña aprende de su madre a anotar, a narrar; su madre apunta las cosas esenciales de la vida en un cuaderno. Ante sus ojos se desenvuelve el mundo de las clases populares en la Colombia de los años 60.

En el panorama social creado por la autora, la primera realidad con la que nos encontramos es la de la migración. La familia de Clara —hija y narradora—

dirigida por mujeres viene del campo a la ciudad en busca de mejores oportunidades y condiciones económicas. Se trata de una familia de estrato medio, empobrecida por la irresponsabilidad del padre y las pocas oportunidades de la madre, una maestra oficial que ha conseguido traslado a la ciudad. La madre y la abuela luchan por una sobrevivencia digna con un dinero que se les escapa en el subsistir diario.

La familia de Clara sufre las consecuencias económicas del abandono masculino que convierte la unidad familiar en una unidad en la que, de hecho, lo que hay es una jefatura femenina. Familias que, como varias investigaciones han mostrado, tienen condiciones de bastante inferioridad respecto al conjunto:

La información suministrada a través de este trabajo pone en evidencia la situación desigual y desventajosa de los hogares encabezados por mujeres, en relación con los hogares cuyo jefe es un hombre. Tal situación se hace aún más notoria cuando se la enmarca dentro de las particularidades socioeconómicas de una ciudad. Significa esto que en las ciudades que presentan una pobre dinámica de mercado, las familias con jefatura femenina deben soportar muy precarias condiciones, en especial en lo referente a ingresos, tasa de dependencia, oportunidades de empleo, etc. (p. 92).

En este aspecto, entonces, la familia de Clara, que ha sufrido el abandono por parte del padre, se encuentra en desventaja en medio de las otras familias del barrio; la niña lo siente, especialmente, cuando en la escuela se ve enfrentada a las clásicas representaciones en las que no cabe más que un modelo familiar, frente al cual el suyo es deficitario.

Sin embargo, Clara, su madre y sus hermanos, no disfrutan de una situación definida ni definitiva, porque el abandono y la presencia del padre, más allá de la irresponsabilidad económica, es intermitente. Como muchos hombres de nuestras culturas, este es un hombre que se va años enteros, regresa, juega con los hijos, genera un nuevo embarazo y a continuación se va en un abandono cada vez más prolongado.

Clarita, que tiene conciencia, una conciencia nítida en el sentido de saber que no es el hombre de la casa ni el consentido como su hermano, desea cada vez más a

su padre y en medio de ese deseo culpa a su madre por no saber retenerlo. Vive una angustia permanente ante la posibilidad de un disgusto que lleve a un nuevo abandono. Y se configura mujer en medio de este deseo insatisfecho que la hace insegura y permanentemente deseante: “La falta de mirada masculina en la infancia de la niña la hará esclava de esa mirada por el resto de sus días… Y la falta de imagen en el espejo materno, hará que la niña esté dispuesta a adoptar todas las imágenes que se le proponga: se disfrazará” (p. 138).

Esto es precisamente lo que se anuncia en la última página de la novela. Clara ha renunciado a una relación transparente con su madre e inicia el camino hacia la adopción de imágenes y máscaras que le permitan ubicarse mejor en el conjunto social.

Uno de los méritos que, a mi juicio, tiene la obra es que logra pintar un cuadro en el que se entrecruzan varias búsquedas, y problemas complejos y profundos, sin necesidad de recurrir a una anécdota extraordinaria, sino inscribiendo el mundo ficcional en lo más cotidiano y anodino de la vida de una familia, como hay millones en el mundo, y esto lo logra manteniendo la atención y la fascinación de los lectores y lectoras por el destino de los personajes.

En este sentido, Consuelo Triviño (2000) se mueve en las mismas coordenadas en que se despliega la antropología urbana contemporánea:

Tematizar expresamente la vida de todos los días requiere de un modo u otro la presencia de un ánimo reivindicativo o al menos de una preocupación por corregir un viejo descuido del discurso reflexivo —histórico, sociológico— sobre la vida social. Pasa necesariamente por una afirmación enfática de la vida cotidiana frente a la vida de los días especiales; por un reconocimiento de que la densidad histórica de lo que acontece en los días comunes no es menor… que la de los momentos de inflexión… (p. 237).

La novela de Triviño deja claro que la identidad femenina de las mujeres de las clases medias y populares se construye en medio del anonimato y de condiciones tantas veces estériles de una vida corriente que agoniza entre penurias y soledades.

La relación madre/hija en la obra es muy significativa, porque la madre de Clara lleva sobre su espalda el destino de un abandono y la responsabilidad de sacar adelante a una familia con un sueldo de maestra, proverbialmente escaso en nuestro país. Y para ello no cuenta ni con la incondicionalidad de su madre, que prefiere que retenga al hombre a toda costa, ni con la benevolencia de su hija que la juzga desde los deseos castrados y frustrados de su infancia y adolescencia.

De otro lado, Clara es sometida a lo largo de su educación a las restricciones propias de su género, en una ciudad. En la infancia, cada vez que necesitan un mandado ella es la encargada de realizarlo, entre tanto, cuando ella en su juventud empieza a desear la calle esta le es radicalmente prohibida:

Espacio y diferenciación de género adquieren una estrecha relación entre sí, todo espacio localiza la distancia, la teatraliza, la hace evidente, y al mismo tiempo los sujetos recuerdan dicha diferencia y se reafirman como tales al moverse en un espacio siempre codificado… La casa sacralizó la sexualidad reproductiva y se convirtió en el espacio femenino por excelencia, en el adentro, en el lugar de lo íntimo y de lo privado. La mujer le dio su sello y la casa la encerró en la intimidad y en la familia… (p. 51).

En este sentido, desde el momento en el que Clara se convierte en una posible futura madre debe ser resguarda en el interior de la casa para protegerla de los peligros del mundo. A esa casa (después de haber pasado por un internado) llegará un hombre a buscarla, para reiniciar el ciclo y reproducir el destino materno.

De alguna manera, la casa de la familia de Clara se puede convertir dentro de la narrativa general de la escritora en una especie de anticipación de unos de sus más reciente relatos: La casa imposible, en el que las contradicciones y miserias de la vida cotidiana se crecen tanto que terminan por asfixiar a todos los habitantes de la casa y matar toda posibilidad de vida en ella. De nuevo, en este cuento aparecen la figura de una madre y una hija menor cargando sobre sus espaldas las únicas posibles salidas, desde preparar un café o tapar goteras hasta mantener esa precaria unidad que nadie sostiene, pero tampoco nadie termina de acabar.

En un cambio importante de panorama, Ángela Becerra, quien nació en Cali en 1957, es la escritora que más recientemente está entregando al país su obra narrativa, consistente hasta el momento, en dos novelas: De los amores negados y El penúltimo sueño. Becerra se anuncia y vislumbra como una narradora de largo aliento, cuya obra se inscribe poco a poco en la corriente de los grandes escritores y escritoras del país y de Latinoamérica. Se trata, en ambos casos, de obras que pretenden agotar el mundo y la realidad en la que se inscriben y de la que son hijas.

Podemos partir para aproximarnos a estas novelas de algunos aspectos planteados recientemente por Thomas Pavel:

Para comprender y apreciar el sentido de una novela, no basta con considerar la técnica literaria de su autor; el interés de cada o0bra surge del hecho de que propone —en función de la época, el subgénero y a veces el genio del autor— una hipótesis sustancial sobre la naturaleza y la organización del mundo…

En relación a estas cuestiones lo que hace la novela es privilegiar el amor y la creación de parejas; mientras que la epopeya y la tragedia tienen por objeto el vínculo entre el hombre y sus prójimos…

Por ello en cada época la novela entra en relación con el horizonte de la reflexión extraliteraria, una reflexión que, lejos de darse de antemano, procede en realidad de debates cuyos resultados nunca son tenidos como ciertos… (pp. 42-43).

De una manera clara y contundente, Ángela Becerra, en consonancia con el mundo occidental de fines del siglo XX y principios del XXI, centra en su narrativa al amor y a la pareja humana, porque pone en cuestión las formas tradicionales y establecidas en que esta pareja ha venido relacionándose por siglos. Sus dos novelas problematizan y recrean el horizonte posible o imposible del encuentro entre hombres y mujeres, la realidad inmediata o los sueños de la

pareja.

En De los amores negados la cárcel, inicialmente, del matrimonio y, posteriormente, de las expectativas y los lugares comunes, cae en pedazos, abriendo ante los amantes posibilidades ilimitadas de búsquedas y reencuentros. Búsquedas que van más allá de las paredes conocidas. En un mundo en el que cambian los parámetros Fiamma del Fiory y Martín Amador se sueñan más allá, en otras vidas:

Vivimos actualmente la erosión de los tres modelos que ocupaban tradicionalmente el campo amoroso: modelo conyugal para el sentimiento, modelo andrógino para el coito, modelo genital para el sexo. La sexualidad ya no tiene finalidades metafísicas o religiosas, carece de sentido y de trasgresión, de realización, higiene o subversión. El amor transformado en irreconocible pierde sus referencias; tal vez sea eso el desconcierto, que ya no pueda existir un destino personal, sino que la suerte de cada cual resida en todos (p. 12).

Mientras Fiamma descubre en su consultorio de sicóloga la imposibilidad de amor que tienen las otras y los otros (sus clientes), en su relación matrimonial se va tejiendo esta misma red que los va a atrapar:

“No se dieron cuenta cuando el corazón dejó de cabalgarles desbocado entre sus abrazos para ir a dormir taciturno entre la almohada; ni notaron el quejido del tedio, ni el medio luto que les insinuaba su muerte…” (p. 12).

Y Fiamma y Martin parten hacia otros destinos y otras búsquedas, y en esos nuevos horizontes, en su amor aparentemente agotado, reencontrarán, después de muchos caminos abiertos, las rutas de una posibilidad de pareja transformada.

Ambas novelas tratan, continuamente, de poner en escena y en cuestión las cárceles y los impedimentos del amor; del amor encasillado y regido por las órdenes y los dictámenes de un conjunto social que sostiene, a pesar de sí, tradiciones agotadas y caducas. Becerra muestra en sus novelas que, en esos términos, la relación de pareja llegó a sus límites, como lo plantea Florence Thomas:

El yo había derivado del objeto amado, casi todas las esperanzas y posibilidades de ser provisto de satisfacciones y gratificaciones, en una relación que se presentaba sin frustraciones, sin agresiones, sin sufrimiento. Pero el objeto amado era, por eso mismo, objeto de identificación; la catástrofe proviene de la vivencia y del sentimiento de perderse a sí mismo, de ser mutilado; es más, en la separación y la ruptura se produce la muerte… (p. 82).

A partir del desmoronamiento de amores cautivos (otra vez en la terminología de Marcela Legarde), las ficciones que comentamos se despliegan en nuevas estrategias y posibilidades para construir la pareja.

En contraposición a Consuelo Triviño o con algunas de las narradoras examinadas, Ángela Becerra refleja en sus obras, igualmente en sus poemas, un gran optimismo. En últimas su propuesta es por un nuevo camino y una nueva oportunidad para el amor y para la pareja. Al preguntársele en una entrevista sobre si pensaba hacer novela de denuncia social responde: “Ya hay suficientes escritores que se dedican a explorar los caminos sociales. La realidad colombiana es dura, la gente merece poder soñar y creer que la vida puede ser mejor”.

Soledad Urdaneta y Joan Dolgut atraviesan barreras sociales y políticas, prejuicios, amores sombríos, desengaños y desamores, desafían la edad y el paso inexorable de los días, pero, finalmente, celebran su fiesta del amor y muerte.

La obra de Ángela Becerra apenas se inicia y promete regalarnos nuevas propuestas narrativas. Es necesario estar a la espera para una mirada más global y crítica del universo ficcional de esta escritora. De la misma manera, en la última década hay algunas poetas como Piedad Bonet que incursionan en la novela, y otras jóvenes escritoras que se han iniciado con algún tomo de relatos o alguna novela; son búsquedas que es ineludible seguir con atención en los próximos años. Un caso diferente es el de Laura Restrepo, quien muestra ya una consistente obra que miraremos inmediatamente.

REFERENCIAS

Ángel, A. (2002). Tierra de nadie. Proceditor Limitada.

Araújo, H. (1988). Siete novelistas colombianas. En Manual de literatura, (Tomo II) (p. 456). Procultura; Planeta.

Araújo, H. (2003). Las cuitas de carlota. March Editor.

Balseyro, S. (2005). Entrevista con Ángela Becerra. Alicante.

Becerra, Á. (2003). De los amores negados. Villegas Editores.

______ (2005). El penúltimo sueño. Villegas Editores.

Bonilla, E. (1985). Mujer y familia en Colombia. Editorial Plaza y Janés.

Bruckner, P. y Finfielkraut, A. (1996). El nuevo desorden amoroso. Anagrama.

Catelli, N. (1991). El espacio autobiográfico. Editorial Lumen.

Castro Lee, C. (2000). La novela de formación en la narrativa de Rocío Vélez, Ketty Cuello, Silvia Galvis y Consuelo Triviño. En M. M. Jaramillo, B. Osorio y

Á. I. Robledo, Literatura y cultura, (Vol. III). Ministerio de Cultura.

Echeverría, B. (1998). Deambular (Walter Benjamín y la cotidianidad moderna). Debate Feminista, Espacio y Vida, 17, año 9, 237.

García Canal, M. I. (1998). Espacio y diferenciación de género. Debate Feminista, 17, 51.

Jaramillo, A. M. (1990). Las horas secretas. Editorial Planeta.

______ (1993). Crímenes domésticos. Colcultura.

Krakusin, M. (2004). Eros y Tánatos: las horas secretas de Ana María Jaramillo. En AA.VV., De márgenes y adiciones: novelistas latinoamericanas de los 90 (p. 37). Ediciones Perro Azul.

Legarde, M. (1997). Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas. Universidad Autónoma de México.

Moreno, M. (1987). En diciembre llegaban las brisas. Editorial Plaza y Janés.

______ (2001). Cuentos completos. Editorial Norma.

Olivier, C. (1994). Los hijos de Yocasta, la huella de la madre. Fondo de Cultura Económica.

Pavel, T. (2005). Representar la existencia. Editorial Crítica.

Penagos, V. (2004). Prohibido salir a la calle o el aprendizaje de la diferencia sexual. En AA.VV., Nueva novela colombiana. Sin Fronteras; Fundación Literaria Botella y Luna.

Sala, M. (2001). Relatos y las encrucijadas de la escritora latinoamericana. En E. Ortega, Más allá de la ciudad letrada, escritoras de nuestra americana (p. 127). Isis; Internacional.

Suárez, C. C. (2000). Un vestido rojo para bailar boleros. (9.ª ed.). Arango Ediciones.

Tannen, D. (1992). Tú no me entiendes. Círculo de Lectores.

Triviño, C. (2000). El ojo en la aguja. https://www.babab.com/biblioteca/consuelo_trivino.htm

______ (1998). Prohibido salir a la calle. Ministerio de Cultura; Planeta.

Thomas, F. (1994). Los estragos del amor. Universidad Nacional de Colombia.

Varela, N. (2002). Íbamos a ser reinas. Ediciones B.

Zavala, I. M. (1991). El bolero: historia de un amor. Alianza Editorial.

Capítulo 5

LAURA RESTREPO, LA CREACIÓN DE UN UNIVERSO LITERARIO

Laura Restrepo, nacida en Bogotá en 1950, se ha perfilado, paso a paso, a lo largo de la última década, como una gran escritora que recoge lo mejor de la tradición novelística en el subcontinente. Su trabajo literario, investigativo y periodístico ha ido avanzando y profundizándose, ubicándola como un valor en las letras y el panorama cultural colombiano. Mujer de Letras en sentido amplio, ha incursionado en múltiples géneros y formas de escritura, desde la crítica literaria hasta la literatura infantil, pasando por la crónica y la novela.

Nuestra autora pertenece a esa generación de medio siglo en Colombia: los jóvenes y las jóvenes de los 60/70. Generación de múltiples intereses, compromisos, rupturas y aportes. Generación de sueños y utopías que heredó de las vanguardias una conciencia estética de renovación. Laura Restrepo en su vida personal ha sido precoz, por ello, generacionalmente se ubica al lado de intelectuales como Alfredo Molano o Antonio Caballero, aunque por edad podría estar más del lado de escritores como Jorge Franco, Consuelo Triviño y Ana María Rojas.

Con su libro Historia de una traición, reeditado por Norma bajo el nombre Historia de un entusiasmo, se suma a otras mujeres como Rocío Vélez de Piedrahita, Vera Grave, Patricia Lara, Constanza Ardila, que están dejando oír la evaluación y la opinión femenina sobre la guerra, y que están mostrando el rostro de mujeres implicadas en los procesos de la guerra y la paz en la sociedad colombiana. Igualmente, con este texto la autora realiza un ajuste de cuentas con el estado y el establecimiento colombianos que no se comprometen a fondo en la construcción de una paz duradera[13].

Su narrativa de ficción se inicia en 1989 cuando, a partir de la investigación sobre una leyenda histórica mexicana, publica su primer trabajo novelístico La isla de la pasión. Esta es su ópera prima, y es necesario reconocer que se trata de una novela extraordinaria. En ella, la autora logra un universo literario en el que la fantasía y la realidad, los sueños y las angustias se entrecruzan para logar en los lectores y lectoras una experiencia profunda que fusiona el goce estético y la reflexión sobre un mundo que se desmorona por el abandono y la indiferencia de los poderes sociales dominantes. El texto se ubica en aquellas dinámicas sociales periféricas en las que se juega la vida en los límites. Esta novela es un acercamiento poético muy bien logrado a la vida que florece y lucha por mantenerse en la liminalidad, a la vida que es posible, únicamente, mediante

actitudes conscientes y consistentes de lucha y solidaridad. Dinámica que Restrepo reivindica como parte de su herencia literaria y que bebió en obras como Tortilla Flat de Steinbeck. (Laura Restrepo explicita esto en varias entrevistas, entre ellas, en una que le hice personalmente).

Resulta imposible olvidar a esa tropa de hombres y mujeres idealistas que se internan en La isla de la pasión a cumplir una misión que les ha sido encomendada: mantener la vida y generar cultura en un espacio árido, inhóspito, cerrado y olvidado de todos. El destino de estos personajes nos cala y nos exige, en cuanto lectores, una postura clara y firme de empatía.

A nivel de estructura profunda, Historia de un entusiasmo y La isla de la pasión tienen el mismo núcleo: un pequeño grupo idealista, sosteniendo los sueños y las luchas, aislados y sin apoyo distinto al de ellos mismos. Ramón Arnaud y su grupo se alimentan de la fuerza que nutre, según planteamientos de la psicología social, a los grupos pequeños:

… se incita al individuo solidario con su grupo a excederse, literalmente y a no percibir sus propios límites… confesar su fatiga sería traicionar.

La moral resulta entonces de una cuádruple determinación:

• El sentimiento de estar juntos o cooperación de grupo

• La necesidad de tener un objetivo

• La posibilidad de observar un progreso en marcha hacia el objetivo

El hecho de que cada miembro tenga tareas específicas significativas que son necesarias para el cumplimiento del objetivo (Anzieu y Martín, 1971, p. 91).

A partir de un proceso que podría ser similar al anteriormente descrito, Armaud organiza la vida en la Isla de Clipperton. Pero su entusiasmo y su cabeza, aparentemente, empiezan a vacilar cuando el objetivo en lugar de acercarse se aleja en el océano inmenso. Es entonces cuando las mujeres, y particularmente Alicia, asumen las banderas que les permiten subsistir y trascender de una historia inhóspita a la mitología, a la irrealidad, a la literatura. Los náufragos de Clipperton se ubican a través de La isla de la pasión en el panorama de los personajes inmortales de la Literatura Latinoamericana.

En la novela se articulan magistralmente ficción y realidad, haciéndonos concebir como lectoras y lectores la contundencia de destinos alternos, como muy bien lo precisa Jerome Bruner:

La ficción narrativa crea mundos posibles, pero extrapolados del mundo que conocemos, por más alto que puedan elevarse por sobre aquel. El arte de lo posible es un arte peligroso. Debe tener en cuenta la vida, tal como nosotros la conocemos y, sin embargo, alienarnos de ella lo suficiente como para tentarnos con posibles alternativas que la trascienden. Es algo reconfortante, y a la vez un desafío. Finalmente tiene el poder de modificar nuestros hábitos al concebir qué es real, qué es canónico. Hasta puede socavar los dictámenes de la ley acerca de lo que constituye una realidad canónica (p. 131).

Después de este texto la autora traslada definitivamente sus intereses y sus escenarios a la geografía política, espiritual y simbólica colombiana, y continúa en la construcción de un universo narrativo cada vez más complejo, cada vez más profundo, e igualmente, cada vez más femenino. Laura Restrepo lleva a sus lectores de la mano de su pluma encantada por diversos mundos, problemáticas y relaciones colombianas, haciéndole gustar y descubrir tradiciones, momentos, sueños, encantos, retos y utopías de esta cultura nuestra olvidada en otros corredores distintos a los literarios o artísticos.

En 1993 publica Leopardo al Sol, novela muy bien recibida por la crítica, especialmente por la extranjera, porque, la verdad, en nuestro país la narrativa de esta autora no ha recibido la atención que merece. En esta obra la narradora se acerca con respeto, profundidad y fascinación al mundo guajiro, ese mundo de tradiciones milenarias, implacables e inamovibles, ese mundo de fidelidades a ultranza y de violencias tormentosas. Esta novela nos regala una visión de un universo que casi siempre nos es muy desconocido al resto de los colombianos/as.

De alguna manera, Leopardo al Sol pone en acto la legendaria dinámica Wayuu descrita por Guerra Curvelo (2001):

La agresión o afrenta a un inidividuo Wayuu, desencadena un estado de tensión social que bien puede culminar en la compensación económica y el consecuente acuerdo entre las partes, o en un prolongado enfrentamiento armado. Las unidades sociales y políticas involucradas, inician el tránsito de un estado de tranquilidad, en el que la vida cotidiana del grupo transcurre alrededor de la coordinación de las tareas sociales y económicas habituales, hacia un estado de preparación de los individuos para el conflicto (p. 111).

A través de los primos Barragán y Monsalve asistimos a un momento clave de nuestra historia: aquel que de una manera u otra vuelve a interesar a nuestros novelistas más recientes: ese momento en el que se destruye un orden, en el que una tradición se hace pedazos, en el que surgen rutas nuevas todavía muy oscuras y la moral tradicional queda pendiente de hilos rotos, sin que se logre proponer con claridad una moral nueva. Momento que coincide en nuestro país con la penetración del narcotráfico y su modo de vida en todos los estratos de la sociedad.

La maestría de Restrepo consiste, justamente, en integrar en su ficción, en un universo convincente: las tradiciones Wayuu, las dinámicas del contrabando y del narcotráfico, y una parábola sobre el destino colombiano, leído en clave del mito de Caín y Abel, y de la maldición de Caín.

Estas familias unidas no solo por los lazos de sangre, sino también por la opción de vivir en comunidad de ideas, cotidianeidad y sentimientos son las fieles

guardianas de leyes ancestrales:

Salvo que los niños Monsalve eran verdes y los Barraganes amarillos no había diferencia entre ellos. Al padre y al tío les decían papá, a la madre y a la tía les decían mamá, a cualquier anciano le decían abuelo, y los adultos, sin hacer distingos entre nietos hijos o sobrinos, los criaron a todos revueltos, por docenas, en montonera, a punta de voluntad, higos y yuyos secos… (Restrepo, 2000, p. 23).

Al iniciarse el relato esa unidad cuasi sempiterna se rompe, y una vez rota ya no se puede recomponer; es la maldición de la sangre, la maldición guajira, en algunas cosas similar a la maldición gitana:

Entre nosotros la sangre se paga con sangre. Los Monsalve vengarán a su muerto, tú pagarás con tu vida, tus hermanos los Barraganes harán lo propio y la cadena no parará hasta el fin de los tiempos —rabia el anciano encarnizado, fanático, decidido a no ceder antes las súplicas… Esta es una tierra sin Dios ni evangelios, aquí sólo valen lo que dijeron los ancestros… Nuestra única ley es la que escribe el viento en la arena y nuestra única justicia es la que se cobra con la propia mano… (Restrepo, 2000, p. 23).

Parece que sobre estas tradiciones de venganzas mutuas —hasta el fin de los tiempos— se escribió entera la historia de Colombia.

La novela nos muestra, entonces, cómo, a partir de este primer crimen —Caín que mata a Abel— el mundo se derrumba y surgen nuevas leyes, nuevos juegos, nuevas posibilidades y patrones de conducta alternos y radicalmente distintos. Rueda el oro, el dinero, el desierto se convierte en ciudad, la costa se une con el centro, y el poder, el ansia de poder, de dominio, de venganza, se instaura en el corazón de las viejas tradiciones y familias.

No solo se derriba un sueño de hermanos y una vida apacible, conjuntamente

con esta ruina se cae hecho pedazos el mundo patriarcal. Los acontecimientos que señalan la huida de Alina Jericó, la muerte de Mani Monsalve y el nacimiento de ese hijo que, fruto del amor, debe cambiar el apellido para cortar la infinita cadena de venganzas, ese hijo que nace en territorio neutral y moderno (un no-lugar, en términos de la antropología moderna): un avión nos anuncia, precisamente, el fin de un universo y el surgimiento de otro. La desesperanza se instaura de nuevo, porque ese nuevo universo debe nacer en el exilio y porque el futuro no se percibe muy claro.

Leopardo al Sol es una parábola del destino colombiano en el que una violencia antigua y ancestral se enlaza con la siguiente, y la muerte entre hermanos se moderniza y se traslada a escenarios distintos y novedosos, sin que se vislumbre en el horizonte una posibilidad de reconciliación y paz.

Un escenario muy distinto es el que se dibuja y perfila en su siguiente novela: Dulce compañía, Premio Sor Juana Inés de la Cruz y Prix France Cultura. En esta obra Restrepo combina tradiciones y contradicciones de este país real-maravilloso en el que habitamos y nos habita. La novela en su aparente simplicidad articula varios mundos: la vida desorganizada y sola de una reportera de una revista light; las angustias, dolores y privaciones de un barrio popular/marginado en Bogotá; y el mundo maravilloso y fantástico de los ángeles protectores y las adivinaciones del futuro, propio tanto de la pre como de la postmodernidad.

El relato se instala en un universo en el que se confunden fantasía y realidad, ángeles y demonios, sueños/deseos y proyectos. Se trata de un universo en el que todo cabe y en el que todo es posible: la ingenuidad, la estupidez, la dulzura y ternura, la violencia y manipulación. La vida del barrio Galilea, con sus luces y sombras, su escasez y búsqueda, su religiosidad, desfila por las manos de la reportera y por las páginas de la novela.

La reportera (narradora), en el mismo proceso de escritura, se va encontrando a sí misma y va descubriendo un país que ha marginado y perdido parajes muy valiosos de su geografía.

El lector/la lectora son llevados mediante una trama más o menos loca y maravillosa a las reflexiones sobre el bien y el mal que llegan en los cuadernos escritos o dictados por el ángel o por Manuel, pero que son, en últimas, los escritos de Ara, la madre/mediadora de la palabra y la experiencia. Asimismo,

son invitados/as a repensar, reubicar, revisar toda la tradición religiosa instaurada en la cultura popular: nacimiento predestinado, virgen madre, mesías, crucifijo/crucifija, tradiciones de purezas o impurezas.

En medio de todo este caótico mundo de milagros, apariciones, fantasías, se teje la vida del barrio, de la migración, de la cárcel, todo ello, con sus dolores y sus angustias. Se construye con mucha claridad el destino de abandono y orfandad de las mujeres y los niños en esta sociedad no solo patriarcal, sino también impune:

El padre de mi hijo fue sólo una sombra, me dijo. Salió una noche de la oscuridad sin cara ni nombre, me tumbó al suelo y después se volvió humo… No me tuvo mucho tiempo, sólo el necesario para hacerme un hijo. Yo acaba de cumplir trece y el padre mío me tenía arreglado el matrimonio con un hombre rico, ya mayor que era dueño de un camión. Por eso al Padre mío, la noticia no le gustó nada.

Primero quiso que no tuviera el niño y me llevó donde una mujer que me dio de beber aguas amargas y me chuzó por dentro con agujas de tejer… pero mi niño no quiso salir, y siguió creciendo sin hacerle caso a la ira tremenda y a las malas amenazas que profería el padre mío…

Me secaron la leche del pecho y ya se llegó la hora de entregarme a ese señor. Pero el daño estaba hecho y él, aunque viejo, se iba a dar cuenta, porque yo había perdido la virginidad. Que se quería casar con una virgen que no conociera pecado, esa había sido su condición… (Restrepo, 1999, p. 46).

La mujer, madre del ángel, no logra nunca un verdadero espacio de libertad y pasa de ser manipulada por su padre a ser manipulada por el cura, por la beata que monta un negocio a su costa, por su propio hijo. Los sueños de libertad que llega a impulsar su ángel no la tocan y en medio de esa huida por los montes —huida seudo épica, seudo cómica— Ara se ve obligada a regresar al barrio para

seguir haciendo frente a su cotidianeidad, incluso renunciando a ese hijo que le había significado todo, pero que al final le fue robado definitivamente por la locura.

No obstante, en sus cuadernos Ara se reencuentra con sus fuerzas más íntimas: una vida inconexa, ambigua, oscura, un misterio por descifrar. En sus cuadernos ella trata —como Melquíades— de hallar las huellas de una ruta que le devuelva al hijo y al mismo tiempo la retorne a un camino de mayor luminosidad y felicidad. Curiosamente, encontrará esa huellas en los pasos de su pequeña nieta, que la amarrará de nuevo a la posibilidad de un futuro.

La madurez de la escritora aparece en un primer momento con La novia oscura. Novela de grandes proporciones que constituye una obra abierta en el sentido que da Eco a este término. Se trata de una novela total, concepto planteado ya hace alguna décadas por Vargas Llosa, y que ya planteamos y trabajamos en torno a la obra de Albalucía Ángel en el capítulo tres. Vargas Llosa al referirse a Cien Años de Soledad habla de las características de la novela de la totalidad en estos términos:

… creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de un vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes. (La novela total pretende…) describir una realidad total, enfrentar a la realidad real una imagen que es su expresión y negación… (p. 479).

En esta novela Laura Restrepo culmina varios de los caminos iniciados en su narrativa anterior. En primer lugar el proceso narrativo mismo en el que perfecciona su manera propia de acceder a la construcción ficcional. Desde una investigación socio/histórica, la narradora crea un universo literario, un mundo posible, en el que interactúan, para decirlo en términos de Vargas Llosa, la verdad y la mentira. Así, la novela se convierte en una constante reflexión sobre la escritura, sus posibilidades, sus cauces y sus límites:

Hablo a tientas de todo esto, porque a Sayonara no llegué a conocerla

personalmente… (la narradora se refiere a Todos los Santos, uno de los personajes más fuertes de su obra) … Con ella trabé una amistad deliciosa en muchas tardes conversadas en el patio de la Olga, a la sombra de los cauchos benjamines, y por eso sería absurdo llamar investigación, o reportaje o novela, a lo que fue una fascinación de mi parte por unos seres y sus circunstancias. Digamos que este libro nace de una cadena de mínimos secretos revelados, que fueron deshojando uno a uno los días de Sayonara, buscando llegar hasta la médula (Restrepo, 1999, p. 157).

Esa voz narrativa nos lleva de la mano y nos introduce a un mundo global en el que la vida se anuncia, se origina, crece y decae para deshacerse, finalmente, entre el río y la ensoñación. En Tora y en su espejo La Catunga se repite otra vez el ciclo vital: Génesis/creación, inauguración de la vida, momentos cumbres, presencia de la muerte, anuncio de lo que está por venir, consumación del tiempo. Como Macondo, Sayonara y su mundo se desvanecen en el aire, "… Espejismos. Ustedes sólo vieron espejismos, que no son más que reverberaciones del deseo…" sentencia Todos Los Santos, con su crudeza, al final de la obra. En medio de este universo devorado por los sueños y por el deseo y la pasión, Todos los Santos no es solo la voz de la experiencia y la sabiduría, sino también la voz de la realidad.

La Catunga, el barrio de las prostitutas, funciona en la novela como un espejo de Tora: "El espejo es una prótesis absolutamente neutra y permite captar el estímulo visual allí donde el ojo no podía alcanzar (frente al cuerpo propio, detrás de un ángulo, en una cavidad) con la misma fuerza y evidencia…" (Eco, 1988, p. 19).

El barrio de las putas facilita, entonces, una conocimiento exhaustivo —desde adentro, desde los interiores más íntimos, más ocultos— tanto de Tora, de la Petrolium Company y del río, y, en últimas, una vez más, de la realidad del país, que es la que siempre está en juego en esta autora. En este barrio, en el solar en el que las mujeres se encuentran: las cosas, los acontecimientos y las personas son vistas desde el corazón y en una radical desnudez.

Tora y La Catunga son un universo abierto en el que se juegan relaciones económicas, políticas, sociales, vecinales, de género, familiares, relaciones que tejen y destejen los destinos de esos personajes que pueblan la novela y que

desde allí interpelan al lector y lectora sobre sus propias vidas y relaciones. La Novia Oscura es, además, fundamentalmente una reflexión amplia y compleja sobre el amor. Sobre sus posibilidades, sus angustias, sus soledades o desamores, sus goces, de una manera especial sobre sus límites en este cambio de época.

En opinión de Sábato,

La novela del siglo XX no sólo da cuenta de una realidad más compleja y verdadera que la del siglo pasado, sino que ha adquirido una dimensión metafísica que no tenía. La soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación, son temas perennes de toda gran literatura. Pero es evidente que se ha necesitado esta crisis general de la civilización para que adquieran su terrible y desnuda vigencia… La novela de hoy, por ser la novela del hombre en crisis, es la novela de esos grandes temas pascalianos… (p. 589).

Esta novela nos enfrenta a distintos tipos de amor y desamor: el familiar/materno, el fraternal/sororo, la pasión y encuentro de los cuerpos, las identidades del alma, el amor entregado incondicional, el amor de interés y de pago, la solidaridad incondicional, la comunión de destinos y de dolores, el amor concreto de la cotidianeidad y el día a día, el amor que consume y mata en su idealización. De igual manera, nos enfrenta a las ausencias y faltas de todos estos amores, de todos estos deseos, a las frustraciones, traiciones, olvidos.

Todos los Santos, Sayonara, el Payanés, el médico, todas ellas y ellos nos muestran una cara distinta, una característica específica de este totalizante del amor. Sayonara abandonada tanto por su madre como por su padre se busca a sí misma como madre para nutrir a sus hermanitas menores, se busca como esposa para nutrir al hombre que la ama y la protege. En ambas búsquedas fracasa y se entrega, así, a su sueño de amor: el payanés.

Y uno de los aspectos más significativos de la novela, a mi juicio, es que todo este mundo, todas estas reflexiones/vivencias, toda esta totalización, nos llegan a través de voces, evaluación y sensibilidades femeninas. La mirada de género se ha ido construyendo en Laura Restrepo a lo largo de todo su recorrido narrativo, y en La novia oscura alcanza un primer momento muy importante. Este mundo posible es antes que nada un mundo de mujeres y para mujeres: desde un oficio

eminentemente femenino, la prostitución, se mira y evalúa el resto del mundo. Esta visión genérica tiene que ver con la escogencia de un barrio de trabajadoras sexuales como espejo de Tora, porque como dice Marcela Legarde: “El papel de la prostituta es en parte la exageración de las condiciones patriarcales de vida de la mayoría de las mujeres. La esposa como la prostituta es mujer objeto, pero su dependencia del hombre es directa, no pasa por el mercado” (p. 587).

Las mujeres que vienen a La Catunga traen consigo tanto la exclusión como su mirada evaluativa sobre la sociedad, la mujer y el hombre.

A mi parecer, no se trata, como en ocasiones se ha dicho, en una especie de acusación a la autora, de una exaltación de la prostitución, sino de una mirada femenina que va más allá de las evaluaciones morales y devela a la prostituta en toda su humanidad, historia, complejidad, subjetividad. No se puede hablar de exaltación porque la obra deja claro en todo momento que el camino hacia la prostitución es el camino del hambre, del abandono, de la exclusión, del desamor. La obra deja claro que la prostitución no es una salida feliz.

La prostitución es un tema literario que se repite: tratado por Dumas, por Balzac, por Zola, en América Latina, tratado repetidamente también desde Diana Cazadora de Clímaco Soto Borda hasta Teresa Batista cansada de Guerra de Jorge Amado. Es un tema que siempre vuelve con renovados matices. Laura Restrepo en La novia oscura nos entrega un fresco totalizante de este drama humano presentado por la mirada femenina.

Después de esta novela la autora publica dos textos, quizá, más sencillos y de menos alcance, pero igualmente universos de ficción muy bien logrados. Se trata de dos obras muy diversas: la primera de un cierto aliento épico quiere trabajar y recrear una de las demandas más dramáticas de la sociedad colombiana: el desplazamiento masivo. La multitud errante (2000) recoge el clamor de las multitudes errantes del país.

La autora se refiere a su obra en estos términos:

Es una novela corta sobre el desplazamiento. En Colombia hoy en día tenemos internamente más de dos millones de desplazados huyendo de un lugar a otro, tratando de encontrar un lugar dónde asentar la vida. Y ese, yo creo, es el gran drama del mundo contemporáneo… las hordas que andan buscando la tierra

prometida. Es también una historia de amor, un hombre que anda buscando a una mujer que se ha refundido en el tráfago de la guerra y como trasfondo, todo el drama humano del desplazamiento (L. Restrepo, comunicación personal, 2003).

Aunque la novela es corta y su narración es ligera, el universo literario de Laura Restrepo se amplía con la construcción colectiva de un sujeto social masivo que recorre las carreteras de Colombia en busca de un hogar sustituto. Igualmente, se amplía este universo con lo bien logrados de dos de sus personajes centrales: la extranjera Ojos de agua (la narradora) y el líder errante, siete por tres. Cada uno desde su rincón del mundo teje un destino que se libera en el amor.

El otro relato, más corto de tono lírico e intimista, es El olor a rosas invisibles, una nouvelle que, una vez más, pone al descubierto la capacidad de la autora para desnudar el alma humana y sus caminos recónditos. Se trata de una historia de amor otoñal en la que la autora pone en juego a tres personajes: ese ejecutivo, entrando a los sesenta, que siente que se le viene el tiempo y la vejez encima, su alter ego o su yo más íntimo (¿?); el narrador, que nos presenta los acontecimientos; y Eloísa que más bien llega como una sombra idealizada en su ingenuo intento de revivir un pasado demasiado remoto.

El relato es, ante todo, una reflexión sobre el miedo a la vejez, personificado en este caso en un hombre que decide desestabilizar un poco su vida en aras de alejar, por unos días, la sombra de la decrepitud y de sus pérdidas. La autora presenta a estos dos amantes, que se vuelven a encontrar después de muchos años de vidas separadas y paralelas, con una ternura cuidadosa que nos permite a los lectores hacernos sus cómplices en esta que, aparentemente, es su última aventura.

Con Delirio, obra ganadora del premio Alfaguara 2004, la autora da un nuevo salto cualitativo. Con una narración extraordinaria, en la que por medio de la confrontación y complementación de un conjunto de voces y de puntos de vista se teje y desteje la historia central, Laura Restrepo construye un universo ficcional en el que colombianas y colombianas nos podemos mirar, descubrir y entender. En la obra se entrecruza la historia de la familia Londoño Portulinus, especialmente la de sus mujeres, con la historia de un país que se destruye y se enloquece a sí mismo. La locura, un tema que en ocasiones anteriores se había asomado a la narrativa de esta autora, se instala plenamente en el centro de la

narración.

Es la locura de Agustina Londoño el corazón de la ficción hasta el que hay que llegar deshojando una alcachofa, según invitación de la misma narradora: "íbamos poco a poco, Eugenia y yo, acercándonos al corazón de la alcachofa, la tía Soffy a Aguilar".

La lectura y descodificación de la novela puede abrirse en múltiples sentidos, entre los que es difícil escoger una sola dirección. La obra acerca y contrapone el mundo de la normalidad y de la locura, el de la vida cotidiana y las oportunidades perdidas, el de la ley del padre y la resistencia femenina, el de la fidelidad y la traición, el mundo subjetivo, íntimo y familiar; el social y el nacional. Nos encontramos de nuevo ante una obra abierta en la perspectiva definida por Eco, cuya lectura puede transitar por distintos caminos.

El relato es llevado y desarrollado a partir de la historia de amor entre Aguilar y Agustina. A través de los protagonistas y de los hechos que a su alrededor se gestan, los lectores tenemos acceso a diferentes ambientes sociales y dinámicas del país. Esta historia de amor que es la que conduce la trama de la novela nos muestra un camino de ternura y capacidad de sacrificio en Aguilar, ese hombre medio fracasado, cuya vocación por la literatura sucumbe ante las exigencias de la vida cotidiana, ese hombre capaz de amor, solidaridad y sacrificio.

El eje central de la novela presenta por medio de los corredores de la locura la vida de una familia colombiana de clase media alta, y en esta familia la vida misma del país que se nos enloqueció entre las manos, sin que logremos encontrar o superar los hilos que condujeron a esa realidad. Agustina, víctima de una dolencia que los siquiatras llaman bipolar, cambia sus estados de ánimo, según se lo sugieren los juegos del tarot, el I Chig, o sus propias visiones: "El sustento de este delirio de Agustina y de todos los personajes de la novela, es, en buena medida, nuestra paternidad histórica: no poder ir más allá, no poder decir las cosas por su nombre, no hacer del todo que coincida el lenguaje con la verdad".

Dijo Laura Restrepo, en la presentación de la novela en Lima, en diálogo con Alonso Cueto y Jorge Bruce.

La locura de Agustina está muy bien trenzada en la novela. Esta mujer aislada en su delirio nos evoca irremediablemente a esa otra loca de la literatura

colombiana, la protagonista de María entre los muertos de Magdalena Fetty de Holguín. El Delirio, señalado por la Enciclopedia Nacional de Medicina como una "condición de confusión severa, que implica letargo o agitación, con interrupción de la atención, pensamiento desorganizado, cambios en la sensibilidad y percepción"[14], es la puerta de entrada tanto al relato como a la protagonista. Los lectores y lectoras conocemos a Agustina en medio de una de sus crisis, pero llegamos a ella a través de otras varias miradas que nos van dando una información más completa de la dolencia y las circunstancias que la aquejan.

Aguilar, desesperado, no tiene otro remedio que decirse a sí mismo: Mi mujer está loca… Pero, a su vez, no deja de pensar en la posibilidad de reencontrarla, porque: "Lo que pasa tía Sofi es que cuando Agustina está bien, es una mujer tan excepcional, tan encantadora, que a mí se me borran de la mente las demasiadas veces que ha estado mal". Cuando vemos/leemos/escuchamos que Agustina pasa sin solución de continuidad de la depresión a la euforia, comprendemos otros aspectos de su mal:

Típicamente el paciente bipolar experimenta a lo largo de su vida periodos de salud y de enfermedad. La enfermedad la sufre en forma de episodios en los que, o bien su humor se exalta y el paciente se encuentra eufórico y con gran vitalidad (es lo que llamamos episodio maníaco), o bien se deprime y entristece, dando la sensación de estar falto de energía (entonces decimos que está sufriendo un episodio depresivo) (p. 13).

A partir de este episodio de desajuste más fuerte que los anteriores, el relato rastrea los caminos que nos conducen hasta ese pequeño apartamento en el que esta mujer padece su calvario. Encontramos que Agustina está atravesada por varios legados como ella misma dice. Su tía abuela y su abuelo materno, quienes terminan en el suicido para calmar sus infiernos interiores, y su misma madre arrastrando siempre una culpa y una especie de alelamiento que la inhibe.

Tanto en el caso de Isle, la tía abuela, como en el de Agustina, los aportes de Marcela Legarde pueden de nuevo iluminarnos:

Es evidente que las diversas locuras surgen como producto de las dificultades de los sujetos para vivir a partir de contradicciones no reconocidas como tales, y que los desbordan. Estas les imponen límites y restricciones y desde luego un sinfín de impedimentos para cumplir con aquellos deberes estipulados social e ideológicamente en los estereotipos de identidad.

Las dificultades para vivir en el marco de contradicciones no enunciadas, surgen también de la interpretación del mundo que asegura que la impotencia al cumplir con los ideales es responsabilidad del individuo frente a una sociedad, que hipotéticamente le da opciones. Los sujetos enfrentan crisis desestructuradoras también, cuando por su voluntad o sin ella indagan opciones diferentes a la norma, o cuando sobre sale en su particular modo de vida el lado negativo de su existencia (p. 700).

Uno de los núcleos de la narración lo constituye el momento en que se desencadena en la protagonista esta crisis dormida, de raíces profundas. La escena en que su madre impone silencio y engaño ante las enormes contradicciones y mentiras que atraviesan la vida familiar es una de las claves del rompecabezas de la obra. Cuando la tía huye de este escenario alcanza a vislumbrar a Agustina de rodillas, quizá, en lo que habría sido su primer escape ante la realidad que la atormenta y aplasta, pero ante la que ella aún no es capaz de hallar una salida. Su único cómplice, Bichi, su hermano menor, al romper el secreto ha cortado las posibilidades de continuar compartiendo la palabra y los secretos y, con ello, ha roto las posibilidades de discurso y comunicación en Agustina, la ha precipitado a la sin-razón.

Esta escena de la novela, que la narración parte en tres voces y/o puntos de vista, primero para dosificar ante la curiosidad del lector la información y segundo para complejizarla, me resulta verdaderamente magistral. En la familia Londoño Portulinus se ha vivido y se vive bajo la rígida Ley del Padre: doble moral, engaños y autoengaños, ausencia de diálogo (que los abuelos suplen con sus diarios secretos), roles genéricos bien delimitados, sexualidad reprimida y ocultada. Esa ley del padre va a cobrar sus arbitrariedades y atropellos en casi todos los y las implicadas en la vida familiar.

En ese momento cumbre, Bichi, el hermano menor (es decir, el que no es el heredero), el que no se adaptó, quiere restaurar las cosas derrotando al padre en su vileza, en su injusticia y prepotencia, pero, sobre todo, en su engaño falaz. Este hermano menor quiere restaurar el derecho de su madre, quiere develar los secretos que mantienen el poder para establecer otras reglas de juego que sitúen a su madre en el lugar que le ha sido robado por el padre y por el hijo mayor (el primogénito). Sin embargo, es ella, la madre/mujer anulada y rota, la que exige continuar la vida bajo la ley del padre.

Cuando Eugenia impone silencio se está derrotando a sí misma y a sus dos hijos menores, Agustina tiene conciencia de ello y sabe que es inútil, que no van a sellar el pacto con la madre:

Debemos tener presente que el intercambio lingüístico no es reductible al intercambio entre hablantes, siempre es también intercambio —más o menos logrado, pero siempre buscado de algún modo— entre palabra y experiencia…

“La ética de la comunicación y otras operaciones introducen la ley en un ámbito que por su naturaleza pertenece al orden simbólico de la madre… La palabra separada de su matriz se seca…

“De este modo el mundo decible en virtud de la lengua materna es sustituido por el mundo de la experiencia convencional, decible según reglas convencionales… aquel está en correspondencia con la lengua viva y puede desarrollarse por sí mismo, mientas que este es fijo y sólo cambia cuando se tiene el poder de manipular sus reglas (p. 79).

Con el desenlace de esta escena Eugenia se ha negado a sí misma, y como madre no quiere o no puede restaurar el derecho de su hijo menor, que es, según la investigación de Bachofen, el derecho materno:

El privilegio otorgado a la relación entre hermanas y al último vástago son ejemplos ilustrativos de horizontes antiguos. Ambos pertenecen a los principios matriarcales del derecho de familia, y los dos son apropiados para acreditar su pensamiento…

… el privilegio del último vástago supone ligar la continuidad de la vida a aquella rama del tronco materno que, por haber sido engendrada en último lugar, también será la última en alcanzar la muerte (p. 63).

Al negarse ante ese hijo, aliado de la hermana, Eugenia deja a Agustina huérfana frente al poder del patriarcado. Según la propuesta de Luisa Muraro:

…La genealogía femenina en las sociedades patriarcales es suprimida, debe ser suprimida, para exaltar la genealogía masculina, la relación Padre-Hijo, escritas con letras mayúsculas, con una clara referencia a la religión cristiana.

Para Irigaray, Grecia y el cristianismo coinciden en cuanto a los órdenes simbólicos fundados sobre las genealogías masculinas con exclusión de las femeninas. Esa es la definición misma de sociedad patriarcal a la que llega Irigaray y que podríamos sin más considerar como su esencia: es patriarcal aquella sociedad que da vida a genealogías masculinas, con exclusión de las femeninas (s.p.).

A partir de este momento ya no hay nada que hacer, y madre e hija están irremediablemente derrotadas.

Salen de la familia Sofi y el Bichi porque la ley del padre y del hermano mayor ha triunfado definitivamente y los expulsa. Agustina permanece en la ambivalencia de convivir, ya sin refugio, en un universo que rechaza desde lo más profundo de su ser. En un universo que no acepta y que, por tanto, la

precipita en la locura. Con la continuación de la mentira, con su aceptación rotunda por parte de la madre, se anula definitivamente la posibilidad de reconciliación, la posibilidad de construir un universo simbólico y relacional en otros términos. Por eso, Agustina sucumbe.

Esa madre y esa hija en su relación, no muy explicitada en la novela, reflejan estas intuiciones de Luce Irigaray:

Con tu lecha made he bebido el azogue helado. Y heme aquí ahora con este hielo en el interior. Y ando todavía peor que tú y me muevo aún menos que tú. Has fluido en mí y este líquido caliente se ha convertido en un veneno que me paraliza. Mi sangre ya no circula hasta los pies ni las manos en lo alto de la cabeza. Se inmoviliza molesta por el frío. Parada por bloques que se resisten en su flujo. Se queda en el corazón, cerca del corazón.

Asimismo, en los ires y venires de esta familia encontramos las claves para entender mucho de lo que nos pasa como país y como sociedad. Esa doble moral que impone el silencio a los hijos que han querido romper la ley del padre y restaurar el equilibro, también impone que en el juego social las familias de bien mantengan sus tradiciones y costumbres, aunque estén sostenidas con un dinero de origen oscuro, del cual no es posible reconocer sus huellas: no importa de dónde provenga el dinero, lo que importa es que si es dinero del crimen, de la muerte, de la injusticia, esto permanezca en la sombra, en el secreto, oculto tras los grandes armarios de las haciendas del prestigio familiar.

El hermano mayor (el primogénito) es el encargado de continuar el orden, el elegido para perpetuar el apellido y las conquistas de la raza del padre. Los herederos de la locura que llegó de Alemania, los que han roto con las normas de conducta establecida: el homosexual y la loca, esos, igual que la tía transgresora, deben permanecer al margen y en silencio, de lo contrario deben ser expulsados. No es ni siquiera problema de actuaciones, es problema de palabra, es la ley del silencio la que se impone. Y con el silencio el sin sentido. Por ello, —como para los colombianos y colombianas— la expresión de Agustina es delirante, y el delirio, como uno de los personajes de la novela lo dice claramente, no tiene memoria. A Agustina y al Bichi se les han robado su palabra, y para recobrarla él

se va del país y ella se refugia en una palabra pronunciada desde la locura, una palabra delirante.

Agustina, como todas la mujeres en nuestra sociedad, es una hija a la que se le ha robado la madre, se le ha robado su genealogía femenina y en su familia el padre/patriarca es la figura que lo llena todo, por eso, ella no puede romper con su padre, está presa-cautiva de él. La niña se pasó mendigando la atención paterna y su vida giraba en torno a la hora nona en la que él le concedía la gracia de llevarla a acompañarlo a cerrar la casa. Esto va logrando en la protagonista una división aberrante entre el adentro y el afuera: el adentro es el refugio en los brazos del padre (nunca de la madre) y el afuera es el horror multiplicado:

Va creciendo el número de los seres dañinos contra los que debemos protegernos, los leprosos de Agua de Dios, los francotiradores del nueve de abril, los estudiantes con la cabeza rota y llena de sangre, y sobre todo la chusma enguerrillada que se tomó a Sasaima y que mato al abuelo Portulinus madre ? Al abuelo Portulinus lo mató la chusma? (p. 135).

En la conciencia de la niña las enfermedades infecto contagiosas, las desgracias familiares y los conflictos sociales del país, se mezclan y confunden, retroalimentándose y causándose mutuamente, generando, al tiempo, confusión en la salidas posibles o imposibles. Las imágenes se mezclan igual a como se mezclan en la televisión de hoy, sin que se puedan establecer los necesarios límites.

El cautiverio de Agustina respecto a su padre se pone en evidencia principalmente en su primera juventud, en la que la búsqueda de hombres está ligada directamente a la consecución de la atención paterna. Ella conoce infinitas velas (en su propia expresión), haciendo tiempo para lograr el enojo de su progenitor. Cristiane Olivier nos da pistas certeras en su estudio Los hijos de Yocasta para comprender la evolución de esta adolescente/joven:

La falta de la mirada paterna en los primeros tiempos parece inscribirse en la niña en forma de angustia sexual, como duda identificadora siempre a colmar,

siempre a reparar, mediante otra mirada en la edad adulta.

Qué mujer sería capaz de pretender que le resulta indiferente la mirada que se posa sobre ella ? Ya sea percibida como estructuradora o como aniquiladora, la mujer logra muy difícilmente sustraerse al orbe de la mirada externa, en particular la del hombre (p. 138).

¿Qué nos dice al final la obra sobre el destino de las gentes que habitan o habitamos este universo delirante? Cuando la protagonista regresa de su delirio, aparentemente, olvida todo lo que ha ocurrido durante él, la pregunta de los lectores es ¿ella nos ha acompañado por ese recorrido por su vida e infancia, por los diarios de los abuelos? Su conversación con el Midas McAlister ¿es un indicio de que ella ha realizado el recorrido completo? En este sentido, la propuesta novelística permanece abierta, la corbata roja ¿podemos percibirla como un signo de esperanza? O su dolencia cíclica ¿terminará por sumirla en una locura definitiva?

Por otro lado, Aguilar constituye otra propuesta en este cuadro de caminos cerrados. Aguilar renuncia, incluso, a su propia vocación y profesión para entregar su vida a cuidar a Agustina desde el amor y la ternura. Aguilar teje su vida cotidiana desde una opción de solidaridad radical, como otros personajes de las novelas de Restrepo. En ese mundo en el que Midas McAlister nos lleva a la sin salida del país y en el que Agustina nos lleva igualmente a los callejones sin salida de nuestra locura social, Aguilar se la juega toda y se empeña en una esfera de la salida definitiva a las sucesivas crisis.

Con este protagonista Restrepo logra construir esa propuesta de amor totalizador que le preocupa —como ella misma lo ha expresado— construir al interior de sus mundos novelísticos:

Una novela que yo admiro es la historia de amor en La Muerte del Estratega, de Álvaro Mutis. Leyendo La Muerte del Estratega, como también otras historias de amor, como también otras historias de amor que conmueven a los largo de la historia de la literatura, se puede deducir otro elemento clave: el amor es un

asunto de vida o muerte, de lo contrario es débil como historia. Es decir, o se ama o no se ama, y si se ama, la vida es posible, y si no se ama, es la muerte. Lo que está allí, es el todo por el todo y el sentido mismo de la existencia. Es el hecho de poder amar, lo que define que la existencia tenga o no sentido (p. 110).

Ese amor loco de Aguilar por Agustina, amor sin horizontes claros porque la inestabilidad del objeto de amor no permite pensar en ninguna salida, solo podía tener un final cursi (kitsch), como es el detalle de la corbata roja. Porque en este cuadro final de Delirio Laura Restrepo logra poner en acto su particular concepción de lo cursi:

¿Qué es la cursilería? Lo contrario al buen gusto. La cantidad de cosas que la gente hace por ser de buen gusto y no ser tachada de cursi y de loba es infinita. Es mucho lo que se sacrifica en ese intento por el buen gusto. Me da la impresión de que en este principio de siglo, unas de las víctimas principales de los que tanto se preocupan por no incurrir en el mal gusto son el entusiasmo y precisamente el amor. Parecería que cualquier cosa que suscitara un exceso de creencia, de esperanza, de pasión, cualquier cosa que nos entusiasmara , cualquier cosa que nos llevara a decir “yo creo”, “yo estoy convencido”, “yo amo”, automáticamente queda considerada de mal gusto. Entonces esa categoría de lo cursi, del mal gusto, me parece pavorosa… Pienso que hay que tener los ojos abiertos y estar alerta para no dejarnos ganar por todo el descreimiento que viene detrás de esta pose de buen gusto (p. 113).

En estas palabras, hechas conversación en el año 2004, el mismo en el que Laura Restrepo publica Delirio, ponen de manifiesto que con Aguilar la autora, constructora de la propuesta de un mundo social, quiere encarnar su preocupación (¿obsesión?) por una pasión, desde los más débiles, que dé sentido a la vida.

Aguilar se convierte al interior del caos en una propuesta de esperanza, en una luz al otro lado. Laura Restrepo ha logrado con esta novela no solo una magnifica literatura en la que el placer de leer se intensifica, sino también una parábola que nos ayuda a comprendernos, atrapados y atrapadas como estamos

en tantas redes invisibles que no permiten nuestro acceso a una palabra reveladora de sentidos y horizontes. Una palabra que puede guiarnos en medio de la oscuridad, hacia una cultura diferente y alternativa.

En el 2009 tenemos una nueva novela: demasiados héroes, nombre un poco extraño que apunta a la rebelión de la juventud por ser llamada a muchas "admiraciones". Es un libro distinto. Es un libro original y profundamente humano, profundamente íntimo, cercano al corazón, una obra en la que la escritura es muy bella. Preciosa en su impresionante desnudez, escueta al máximo, cada palabra tiene un riesgo. Es una escritura despojada de toda retórica y cualquier sobrante.

Son varios los temas abordados por la novela, en esta conversación a soto vocee que va de Lorenza a Gabriela, de Lorenza a Mateo, de Mateo a Lorenza, a lo largo de un recorrido de unos años, una vida. Temas igual de importantes y presentes que van construyendo ese mundo novelístico. El más fuerte de todos: la búsqueda del padre. Laura Restrepo en alguna entrevista, refiriéndose a este texto, habla de la invención del padre. Podemos pensar en invención, pero, sobre todo, en búsqueda. Ese Mateo, adolescente y joven recorriendo los territorios de Latinoamérica y sus propios territorios de la memoria en busca de la sombra de su padre, nos recuerda a Juan Preciado, vine a Comala, porque me dijeron que aquí vivía mi padre un tal Pedro Páramo o nos recuerda la desnudez y fragilidad de Telémaco, a quien su padre de aventura en aventura abandona. Mirando los héroes desde el otro lado, ¿no es Mateo un héroe que se enfrenta al mundo desde un inmisericorde abandono por parte de quien quiso jugar a la épica y abandonó la lírica? ¿No son Lorenza y Mateo dos héroes desamparados buscando épicamente por territorios desconocidos e ignotos sus raíces y su pasado?

Y en esa búsqueda Mateo se convierte un poco en el símbolo de los colombianos y los latinoamericanos siguiendo las huellas de un padre siempre ausente, de un padre irresponsable con las vidas de los hijos o simplemente de un padre siempre muerto en alguna de las guerras libradas y perdidas en este continente. Mateo y Lorenza pueden ser una imagen reflejada de mujeres y niños recorriendo distintas geografías en busca de sus hombres. Por eso, Lorenza se va a buscar el suyo a Buenos Aires, lo pierde en Bogotá, lo busca en Buenos Aires, como si de lugares intercambiables se tratara. Al fin de cuentas Laura Restrepo escribe en Colombia, un país de desplazados y desaparecidos, un territorio de padres ausentes.

Mateo tiene alguna imagen de infancia, nunca sabremos si esa imagen se quedó en su placa inconsciente real o si es producto de las palabras de su madre que intentaron suplir el abandono y llenaron al hijo de recuerdos imposibles para un rostro que nunca se vio. Pero en ese juego entre la construcción de los recuerdos para evitar el dolor y la búsqueda de razones para el abandono, Lorenza no logra el equilibrio ni logra convencer a Mateo. Por ello, él no la perdona:

Quedarse corta con las palabras había sido su herramienta, y quizás fuera eso, más que los hechos mismos, lo que Mateo no le perdonaba. No le perdonaba que minimizara, que restara importancia, que pretendiera neutralizar, que evadiera el tema, que no reaccionara. Era posible que Mateo sintiera que cuando ella se interponía entre él y el toro bravo del abandono, le impidiera verlo y lo dejara inerme ante su embestida (p. 153).

En cualquier caso, es detrás de esa imagen que el joven mantiene sus ímpetus para el rastreo de unas huellas inexistentes, ímpetus que más de una vez naufragan en las pantallas del Nintendo.

Esa búsqueda es armada en la obra como una narración de intrigas detectivescas, no es gratuita la alusión narrativa a Bernhard Schlink, maestro contemporáneo de búsquedas, ocultamientos y descubrimientos. La autora asume técnicas del suspenso, de la novela de detectives, y desde allí también construye esta búsqueda.

Pero al mismo tiempo que Lorenza y Mateo rastrean a ese Ramón imposible, medio ensueño, medio real, se buscan a sí mismos. La novela es también la búsqueda de la maternidad, de una maternidad que no encuentra sus cauces, porque estos han sido robados por los nuevos paradigmas. La relación de esta pareja Madre/Hijo es construida y tejida minuciosamente en la novela. La relación entre ellos se da a partir de la sombra del episodio oscuro y la ausencia/amenaza, del padre está siempre presente. Más allá de los deseos de ella, de que su hijo tenga una buena imagen paterna, no es posible evitar que él siempre tenga de nuevo que optar entre sus dos progenitores.

Se trata de una relación intergeneracional, en la que se contrastan y a veces se enfrentan la generación comprometida políticamente de los años 60 y la

generación posmoderna que no quiere saber nada de política ni de compromisos. En ese diálogo se pone en juego la capacidad de distancia y autocrítica por parte de ella, la capacidad de respeto y empatía por parte de él. Ambos salen airosos y refuerzan su lazo materno/filial en esa especie de combate verbal que los acerca y los aleja, combate que no desacomoda el cariño tejido en muchos años de huidas e itinerarios, de soledad y de complicidad.

Uno de los mayores logros de la obra es la visita que hace la protagonista a la militancia política de los años 60. Visita equivalente a la que realiza la autora a su propio pasado militante. Siempre ha sido muy difícil novelar sobre esos años de América Latina. Hay intentos, no siempre muy logrados.

La mirada que consigue Lorenza sobre esos años es una mirada críticamente cálida, lo que la configura como una mirada muy original, lejos de cualquier literatura panfletaria o de tesis. Es una rememoración dialéctica que se construye en un diálogo intergeneracional: los postmodernos que miran con distancia y un poco de ironía las causas y las militancias de sus padres. Esa madre que intenta explicarse a sí misma, sin defenderse y, sobre todo, sin justificarse.

Lorenza examina esos años: los condicionamientos que sobre su vida y sobre todo sus amores conllevaron: toma distancia, reevalúa. Es muy difícil o mejor imposible la objetividad: todo está atravesado por esa sombra amenazante de Ramón que es un peligro para el hijo, para la estabilidad emocional, para la cordura. Pero en ningún momento ni ante ella ni ante su hijo reniega del pasado, reniega de ese trecho del camino ni siquiera al rememorar lo más duro: la pérdida (el robo político) de su único patrimonio paterno. Pérdida/robo que nunca entendió, que jamás asumió porque para ella no era un problema económico, era una realidad contundente del afecto. De ese afecto continuamente menospreciado y pospuesto en el universo de la militancia política.

La escritura de Laura Restrepo es un proceso continuo de creación de un universo literario propio y apasionante. Hot Sur fue un momento culminante y un punto luminoso de ese recorrido. Nos encontramos ante lo que Vargas Llosa definió al referirse a Cien Años de Soledad como novela total:

Novela total, en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que

compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes. Esta totalidad se manifiesta ante todo en la naturaleza plural de la novela que es, simultáneamente, cosas que se creían antinómicas: tradicional y moderna, localista y universal, imaginaria y realista (p. 479).

Entrar en una novela tan amplia no es fácil ni sencillo. ¿Por dónde empezar? La novela nos atrapa desde su primera página. Es apasionante el trabajo realizado sobre la escritura misma y sobre el lenguaje, es la puerta de entrada a esa realidad inmensa. La voz narrativa central, la que organiza este mundo posible-real, nos deja ver sus huellas desde los inicios del relato, pero es al final cuando anuda la acción que se explicita con toda su verdad: mujer, entrevistadora, novelista. La narración se va organizando a varias voces, lo que posibilita diferentes puntos de vista: Ian Rose encadena los hechos del desenlace final, es necesario seguirlo paso a paso como hace la narradora para apropiarnos de todos los eventos; María Paz nos lleva al corazón mismo del acontecer fundante de la narración; Cleve Rose y Wendy Mellons salpican de informaciones y detalles las múltiples preguntas que se suscitan en el recorrido lector.

Según el narrador/narradora supeditado con el que estemos, nos situamos frente a pesquisas en internet, a pesquisas jurídicas, a indagaciones sicológicas, a remembranzas añorantes, a noticas dispersas de periódicos, apuntes perdidos en libretas o a ejercicios de talleres de escritura creativa. Porque la obra es antes que nada una indagación en nuestra condición humana posmoderna. En igual medida nos encontramos con tradiciones de la cultura popular, desde rituales sacros o letras de canciones hasta las fotonovelas del Santo, pasando por pinturas convertidas en relatos o creencias sobre lo que ha de hacerse en la propia o ajena limpieza o nos topamos con una tradición literaria más escogida, selecta o de élite como la de Truman Capote, Jane Austen, Norman Mailler o el más reciente Slavoj Zizek, compatriota del protagonista perverso; o las evocaciones de la mitología griega.

Desde estas distintas voces narrativas vamos visualizando las muchas posibilidades de un lenguaje que explosiona todas las páginas de la novela. La obra es también un gran canto al lenguaje, al idioma, a la comunicación. Una lengua que también camina desde lo más impecablemente clásico hasta incluir muy convincentemente formas distintas de expresión, de una comunidad

hablante que necesita urgente y desesperadamente comunicarse y no tanto cuidar las maneras lingüísticas aprobadas por la academia de la lengua en Bogotá, la Atenas suramericana. En Hot Sur entra de una manera natural eso que se ha llamado spanglish y que es altamente criticado desde tantas instancias de la cultura. Además, María Paz, con su lúcida inteligencia, nos lo cuenta: tras del sueño americano olvidamos el español y no aprendemos el inglés; una comunidad que crece y se amplia y se queda sin lengua más allá de esa que redime en pedazos y que no es aceptada por los bien hablantes. La prohibición del español en la prisión es realmente un símbolo: es la incomunicación, el aislamiento, los muros que se multiplican en la ciudad globalizada que, igual a los tratados de libre comercio, dejan siempre a los y las del margen cada vez más afuera.

Si esto pasa con el lenguaje lo mismo pasa con los géneros literarios. Hot Sur nos arroja elementos épicos indiscutibles: la epopeya de los sureños en busca de su tierra que mana leche y miel (una versión actual de Las uvas de la ira); la épica de los perdedores, esos personajes que siempre fascinaron a la autora; la epopeya de esa madre fallida y totémica, posteriormente madre de todas, Mandra X cuya dimensión gigantesca se proyecta como una sombra sobre todo el relato a pesar de su relativa marginalidad en él. Una nueva épica sobre la naturaleza mestiza y permanentemente migrante de los Estados Unidos en los que mal conviven desde eslovacos o rumanos hasta salvadoreños o jamaicanos, apoyándose o desconfiándose. Es también la novela de la íntima aventura existencial de Ian o Cleve Rose, de la búsqueda permanente de su madre por parte de María Paz o de sus culpas frente a su propia hermana. Igualmente, es la auto reflexión literaria de Cleve, autor de las gráficas novelas posmodernas. En ocasiones también es el thriller de la huida y la búsqueda detectivesca de la picaresca negra o policiaca.

Todo esto es la entrada a ese universo total que aspira a recrear el mundo desde sus cimientos. Y una vez en él comulgamos con agentes, protagonistas o personajes fascinantes: amados y amantes, odiados, despreciados, temidos. Llegado este momento quiero referirme al término literatura menor acuñado por Gilles Deleuze y Felix Guattari en su obra: Kafka por una literatura menor. Los autores plantean que las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político y el dispositivo colectivo de la enunciación. En este sentido, este punto de vista analítico distingue la literatura clásica como la central de un país frente a la literatura de lenguas y comunidades subordinadas. Creo que solo así —es

decir, en los términos de los filósofos citados— podemos pensar que algunas obras de Restrepo pueden entenderse como menores. El español y el spanglish están fuera de territorio, expulsados, negados. Además, el destino de María Paz es colectivo y las obras de Restrepo son siempre políticas. Es desde estos concretos que los destinos de estos seres apuntan a cuestiones universales.

Y en ese mundo que Hot Sur nos regala nos encontramos, entonces, con algunos destinos que se nos prenden en el alma: Bolivia y María Paz, buscadoras, luchadoras que aun perdiendo siguen en la mesa sin retirarse, buscando otras combinaciones para sus sin salidas. Bolivia buscando el amor y el hogar que nunca llega, buscando también los brazos amorosos maternos que no la cobijaron. María Paz ingenua y solidaria, confiada siempre, mirando hacia adelante, según el decir popular colombiano: “los tropezones hacen levantar los dedos”. María Paz soñadora, vibrante frente al sexo, amante de su hermana y de su desvalido perro minusválido. María Paz agradecida y, sobre todo, fuerte para levantarse una vez y otra vez. María Paz amadora y amante. María Paz la de múltiples rostros.

El dolor de la cárcel: el abuso, el encierro. La indefensión completa no solo en las dictaduras suramericanas, también en la democracia “modelo”, las reclusas al arbitrio de las pasiones, los odios y las arbitrariedades de las guardianas. Y por sobre todas ellas, como ángel protector, la figura mítica de Mandra X, esa mujer-madre imposible y filicida que transforma su cuerpo a partir de tatuajes e intervenciones tal vez para ocultar los días que se le fueron detrás de ese cáncer que amenazó y no cumplió. Mandra X, cuya condena jurídica es innegable, invaluable, insuperable, pero cuyo interior permanece intocado, a cuya alma no podemos acercarnos mucho más porque la narradora no nos da ese regalo.

En ese mundo apabullante nos cruzamos con destinos notables marginales: Probono, Ian, Cleve, Socorro, partidarios de los sin suerte, de los vencidos siempre, de los abandonados de la fortuna. Seres del común que se la juegan en tareas solidarias, en dar la mano al que cae al abismo, seres cuya vida se enreda o desenreda en lo insospechado que siempre nos espera al voltear de la esquina.

Y todo el tiempo estamos rastreando-evadiendo el misterio de esa sombra real, aterradora y perversa de Jaromil, Sleepy Joe, al cual no es fácil referirnos. Sleep Joe tiene unos orígenes extraños. Su sangre viene de una región para nosotros lejana e incógnita: las montañas del Cárpato, Eslovenia, región peligrosamente vecina de la Transilvania de los vampiros que regresan hoy —en la literatura, en

el cine, en las series de la televisión— con toda su fuerza demoníaca. Sleep Joe, este pequeño diablo nos transporta a lo más peligroso, terrible y desdichado de la religión. Al horizonte más profundamente oscuro de las fuerzas siniestras que habitan la condición humana y que en algunas circunstancias pueden salir a flote.

Nos lleva de la mano a la fusión entre la degradación propia o ajena y el placer. Una búsqueda que se confunde y enloquece tanto a quien a ella se niega como a quien a ella se entrega. El relato magistralmente articulado nos va armando el rompecabezas de un destino miserable que se busca grandioso: desde un Edipo no resuelto hasta una búsqueda insaciable de sexo y de pornografía, pasando por lágrimas y azotes enredados en figuras patéticas y tenebrosas del arte religioso cristiano o de las devociones populares que escapan al control de las instituciones.

Lo religioso en Hot Sur pasa por el Cristo de los pobres de América Latina, distinto al Dios pulcro y burgués d los primeros migrantes del hemisferio norte, recoge la frustración de mujeres del nororiente europeo que refugian en los rosarios y en las apariciones de la Virgen la violencia y los golpes que les infligen sus maridos y termina en la tortura de los rituales degradantes y asesinos que pueblan nuestros pueblos. Lo religioso siempre ha sido una preocupación, una obsesión en Laura y en esta novela logra agarrarlo de frente y unir en un todo a los asesinos ritualistas y en serie de Colombia y de Estados Unidos, y también las obsesiones religiosas y los oscuros motivos del corazón perverso. Sleep Joe es un obseso que reza mientras mata, que goza mientras degrada, pero también es un posmoderno cuya trayectoria profana lo improfanable y desacraliza lo más sagrado en personas, sentimientos, vivencias religiosas o tradiciones familiares.

Es la actualización del refrán popular el que peca y reza empata, que en términos más sofisticados lo expresa el filósofo eslovaco en estos términos:

El hedonismo actual combina el placer con la restricción, ya no se trata de la vieja idea de la justa medida entre el placer y la restricción, sino que hay una especie de coincidencia inmediata seudo-hegeliana de los opuestos: la acción y la reacción deben coincidir, la misma cosa que causa el daño debe ser la medicina que lo cura (p. 27).

De esta manera, Sleep Joe reza mientras asesina o viola en la esperanza de salvarse el mismo y salvar a su víctima.

Una inmersión en esta novela es una inmersión en un mundo que nos es próximo, aunque desconocido. Retoma —en su pretensión de totalidad— temas que han sido poco trabajados por la literatura y la filmografía latinoamericanas: el sueño americano y su gran frustración, el precio que hay que pagar por no alcanzarlo, las violencias sociales en las que nos movemos diariamente sin necesidad de una guerra oficial. Las relaciones imposibles: la comunicación y el amor que se buscan sin lograrse una y otra vez, y se vuelven a buscar, el cuerpo como aliado, el cuerpo como enemigo, el cuerpo como búsqueda. La soledad que habita nuestras almas y nuestras sociedades, edificios y apartamentos. Y, finalmente, de entrada y de salida, la escritura: sus límites, sus posibilidades.

En marzo de 2016 Restrepo publica Pecado, texto en el que no me voy a detener ahora. Se trata de una colección de relatos que se estructuran alrededor del cuadro del Bosch: El Jardín de las delicias. La autora se acerca desde diferentes ángulos a hechos y prácticas que son consideradas “faltas o pecados” desde el mundo social en que se dan. Siete protagonistas en igual número de relatos configuran sus identidades en oposición, descuido o resistencia frente a los mandatos morales de las sociedades en que se mueven. La autora continúa en esta obra su reflexión en torno a la que, quizá, es su mayor preocupación a lo largo de toda su vida: la dinámica del mal que nos habita como humanos.

Reflexión que de momento alcanza su punto más maduro y profundo en su última novela: Los divinos, que constituye una auténtica indagación en el mal. La contemplación del rostro del mal adquiere en esta novela la visión de un diamante con aristas muy iluminadoras.

La novela se estructura parcialmente como una saga policial en la que ya conocemos al asesino, pero en la que es urgente y necesaria una profundización en sus “por qué”. La acción se arma en paralelo: en un sentido van los acontecimientos que conducen al asesinato y en el otro van presentándose las líneas del conjunto que producen ese mismo crimen. La trama nos lleva por una intriga novelesca que agarra al lector y no lo suelta hasta la última línea, y al mismo tiempo le suscita una cadena de cuestiones sobre el mundo inhabitable que estamos construyendo entre todos.

Desde el epígrafe de Michel Tournuer sabemos que nos movemos en el terreno de lo monstruoso y es ese terreno el que la narradora trata de esclarecer para sí misma y para quienes la acompañemos en el recorrido. El delito que comete uno de los protagonistas puede ser calificado de diferentes formas: feminicidio, infanticidio, en cualquier caso puede entenderse como un delito de odio, según lo propuesto por Adela Cortina en su magnífica obra: Aporofobia, el rechazo al pobre.

Ese muñeco-asesino ha construido en su existencia paso a paso su desprecio por los y las otros su propia egolatría:

Quien comete el delito de odio está convencido de que existe una desigualdad estructural entre la víctima y él, cree que se encuentra en una posición de superioridad frente a ella. Y utiliza el discurso para seguir manteniendo esa sensación de superioridad, como sucede con la ideología, entendida al modo marxiano como una visión deformada y deformante de la realidad… En el caso del odio no sólo se trata de diversidad sino de la convicción de que existe una jerarquía estructural en la que el agresor ocupa el lugar superior mientras que el agredido ocupa el inferior (p. 38).

La novela nos lleva detenidamente a ese universo en el que “los divinos” se consideran a sí mismos con derecho a todo. Se trata de un conjunto de jóvenes adultos que se mueven en los bordes de unos límites que siempre quieren hacer estallar, porque el mundo de las sensaciones y las autosatisfacciones no solo se bordean, sino que también se traspasan. La autora misma explica en una entrevista cómo ella pretendió entender esta realidad:

Ya iba bastante adelantada en otro libro, que no tenía nada que ver con esto, y de pronto sucedió el crimen de la niña. No podía pensar en otra cosa. Qué fue lo que pasó. En un país como el nuestro, donde hemos crecido con la muerte, con la criminalidad, donde conocemos todo eso tan bien, se habían trasgredido nuestros propios límites. Había algo que no podía asimilarse, que no te dejaba dormir. Un trasfondo que era imposible de saber. No eran las leyes de la guerra, no eran las leyes del hampa, no eran las leyes de la mafia. Era una criminalidad que tenía un

componente hedonista, de placer y que quizás no conocíamos todavía (L. Restrepo, comunicación personal, 2003).

Uno logro literario muy importante de Restrepo en esta obra es la construcción lingüístico-estilística. En una narración desbocada, la novela nos pone en contacto con prácticas expresivas y cuasi dialectales de los jóvenes de las últimas generaciones. Jergas que se hacen identidades, señas de reconocimiento, juegos de palabras convertidas en diccionarios propios. Las barras juveniles se entienden entre ellas, atropellando restricciones o posibilidades de las academias de la lengua. El spanglish adquiere, entre ellos, carta de ciudadanía, convirtiéndose en una posibilidad más de la expresión. Sus personas y, por tanto, la escritora misma juega diestramente con la herencia cervantina haciéndola estallar en múltiples caminos y luces de colores.

De la misma forma, el mundo novelístico que se nos entrega constituye una auténtica enciclopedia de la cultura posmoderna. Músicos, escritores, cantantes, artistas, críticos de arte, circulan por las páginas al mismo tiempo que el quinteto protagonista, mostrando una gran erudición. Los lectores no familiarizados con el horizonte cultural actual pueden pensar que estos nombres, novelas gráficas, melodías, referencias, hacen parte del mundo ficcional sin constatar el permanente y sutil paso de la invención al registro de la realidad.

La narración se inicia siguiendo al Muñeco; desde el primer momento se nos da cuenta de sus exageraciones e impertinencias. Muy tempranamente se nos dice que el Muñeco era malo, relativamente malo, y se pregunta el narrador si bajo la maldad tolerada se esconde una maldad intolerable, si la maldad relativa conlleva la maldad absoluta. Constantemente se va del grupo al individuo, mostrando sus caminos sociales. Refiriéndose a las putas, el grupo deja ver pronto su Aporofobia: Aunque a mí las putas nunca me atrajeron. No eran gente, así lo veían ellos, y a lo mejor también yo. No merecían consideración.

Empero, esta cultura hipermoderna se ve permeada por premoniciones y temores más propios de otras épocas. La noche es el ámbito del placer y el goce sin medida, de la embriaguez y el desenfreno, pero también es el ámbito de lo ambiguo y lo peligroso del que hay que huir; el Hobbit se esconde de la noche, en la que lo asaltan los monicongos, presencia siempre acechante de figuras a caballo entre la tradición y la imaginación.

En la medida en que avanzamos en la lectura el cuadro de los divinos se va perfilando y completando, nos encontramos con unos jóvenes para los que solo cuenta su propia satisfacción que se hace cada vez más demandante. No se preocupan por nada que vaya más allá de sus propios gustos, en sus conversaciones no aparece nada que los saque de sí mismos y su círculo de autocomplacencia, en el centro de algunos de ellos se instala el desenfreno sexual:

Desde los años sesenta diversos observadores subrayan el estado de «jungla sexual» en el que están sumergidas las sociedades democráticas, entregadas al culto de los placeres carnales y la libertad amorosa. Disociación de la sexualidad y la moral, «anarquía de las reglas morales», caída de los tabúes, multiplicación de las parejas, diversificación de las prácticas sexuales: el liberalismo sexual que trajo el triunfo de la sociedad de consumo de masas dio a luz el sexo salvaje (L. Restrepo, comunicación personal, 2003).

Duque solo se interesa en su propia figuración, para él es más importante exhibirse ante una revista que tener una tarde de encuentro con su novia. En Tarabeo encontramos una nueva encarnación del tradicional don Juan que se lleva por delante hasta el sentimiento de solidaridad amistosa que parece ser el lazo más fuerte que une al quinteto con su entorno. Y los ojos se vuelven una y otra vez hacia el Muñeco que se escurre por recovecos siempre oscuros. Se esconde en la noche y se sitúa más allá de su clase, de su grupo, más allá de los juegos admisibles:

Los excesos juveniles contemporáneos son de la misma índole. “La sombra de Dionisos”, para retomas esa metáfora, marca claramente el remplazo del simple consumo por una consumación más “radical”, consumación que va a la raíz de las cosas, es decir que insiste en el aspecto atónico, sombrío, arraigado en el hombre y el mundo. El mal se resume así: es degustar los frutos de la tierra. La manzana que es la metáfora de esto, resume su ambivalencia estructural. Placer y dolor mezclados, exceso antropológico en su ambivalencia misma.

Esto se puede decir con expresiones bastante diversas, pero todas remiten al aspecto sombrío de los sentimientos humanos (p. 85).

No tenemos acceso a su conciencia, son sus amigos los que lo bordean siempre, pero en ese mirar desde afuera la voz narrativa deja claro que era capaz de cualquier cosa. Una vez cometido el crimen, sus dos amigos más complejos y más distantes piensan que él puede haber razonado así:

Se dirá en sus adentros: por algún lado me fallaron los cálculos. Porque al fin de cuentas que fue lo que hice, yo, Muñeco, Chucky, el encantador Dolly-boy, si yo no hice nada, o al menos no tanto, porque al fin y al cabo quien era esa niña. No era nadie, alguien invisible, casi inexistente. ¿Desapareció? Pues sí, como por arte de birlibirloque. A qué tanto escándalo, qué importancia tiene, dónde estuvo el error, si una niña no es nada y menos si es pobre, una niña pobre no es nadie, no existe (p. 186).

Una de las grandes profundidades y dimensiones de la obra es que sus personajes-actores no son ni mucho menos planos. Del asesino no sabemos si en su interior hay pliegues, solo percibimos su monstruosa, horripilante maldad. Sin embargo, conocemos muy de cerca al Hobbit y en los últimos capítulos también al Píldora por sus conversaciones con este y su suicidio. Aunque los cinco no son uno y se diferencia bien entre ellos, estos dos se despegan aún más del conjunto en varios aspectos y ambos son personajes de dimensión compleja.

El Píldora se sabe distinto, su barrio es La Candelaria no el norte súper exquisito, por eso desde siempre intenta hacerse perdonar su origen y construye su identidad a partir del complacer siempre y en todo a los otros. Se establece, entonces, una dinámica: él complace, ellos abusan. Su ser es un ser para otros. Al final sabe no haber cumplido; la culpa (presente en estos dos personajes) le impide desaparecer el cadáver y sabe que se lo cobrarán muy caro, además, lo han utilizado para poner a su nombre el apartamento en que se cometió el crimen, no tiene posibilidad de escaparse. El suicida que duerme en él se despierta, lo invade el desánimo y el asco por sí mismo y por quien lo rodea, se cumple, así, lo anunciado por Améry (2005):

… el estado propicio al suicidio, estado de hastío ante el mundo, de claustrofobia causado por las cuatro paredes que se acercan cada vez más, de los cabezazos contra las mismas, acerca al suicidario siempre de forma opresiva a la lucha con el espejo. El yo, se esconda donde se esconda… ha llegado al final de sí mismo. Ha negado el mundo y al hacerlo se ha negado a sí mismo, debe eliminarse… (p. 76).

Su incapacidad de desaparecer el cadáver y su suicidio lo muestran tal como se deja ver en la conversación de sus últimas horas: alguien que no logró ajustarse al juego de póker que imponen sus amigos.

Al acercarnos al Hobbit encontramos un personaje aún más complejo y contundente. Este narrador es uno de los grandes tesoros de la novela. Traductor que vive en un pequeño apartamento acompañado únicamente por sus libros, música y películas,; a través de él tenemos acceso a la biblioteca de la novela. Desde los mismos inicios se despega un poco del conjunto aunque no deja de ser uno de ellos. Trascendemos sus alias y sabemos de su no-relación con la madre, de su viaje iniciático a los Estados Unidos, de esa voz de la hermana que lo sostiene en las horas difíciles.

Pero a lo largo de la narración va evolucionando, su reflexión conlleva a una profundización cada vez mayor, constantemente salpica evaluaciones morales sobre sus propios actos y el de sus compañeros los divinos. Se autoevalúa una y otra vez en todos los niveles de la vida: familia, amigos, goces y placeres. Impulsado por su hermana toma una decisión que lo llevará al otro lado y lo separará irremediablemente del Muñeco y su crimen.

Se distancia, pero no se auto exculpa, y despierta su sensibilidad anestesiada. En uno de los párrafos finales le escuchamos:

Caiga sobre ti la antigua maldición, viejo Chucky, tétrico amigo, y a través tuyo también sobre nosotros: que ni la tierra ni el mar acojan nuestros huesos. No hay purificación posible para esta culpa…

Que ella pueda regresar al lugar de donde vino, hecho de vapor y bruma. Que despierte libre de agonía y dolor, y aunque entristecida por el sueño más amargo, que encuentre paz en la liquidez del universo (p. 247).

La propuesta novelística se cierra con una invitación abierta a los replanteamientos. En Los Divinos hay algunos condenados irremisiblemente: por su propio destino o por el destino social, otros cuya implicación no es suficiente —estos se siguen escondiendo en la noche— pero hay alguno cuya lucidez le permite entreabrir una página. Lucidez que le viene de: ¿su no abundancia?, ¿su literatura?, ¿su intento de relaciones más profundas, con la hermana, con la amiga? Es posible que una nueva lectura nos resuelva las dudas.

El mal en el que se indaga en el conjunto de la obra de Laura Restrepo no es el mal metafísico, no es en la condición humana en abstracto en la que ella se detiene. Es un mal situado social y geográficamente, un mal atravesado por lo económico y lo político. Su novelística se inscribe siempre en las heridas más profundas de nuestra sociedad ayudándonos a comprenderlas. Comprensión que es un primer acercamiento a su transformación.

REFERENCIAS

Alegría, F. (1999). Entrevista con Ernesto Sábato. Fondo de Cultura Económica de México.

Anzieu, D. y Martín, J. (1971). La dinámica de los grupos pequeños. Editorial Kapeluz.

Améry, J. (2005). Levantar la mano sobre uno mismo. Editorial Pre-Textos.

Bachofen, J. J. (1988). Mitología arcaica y derecho materno. Anthropos; Editorial Siglo del Hombre.

Bruner, J. (2003). La fábrica de historias, Derecho – Literatura – Vida. Fondo de Cultura Económica.

Cortina, A. (2017). Aporofobia, el rechazo al pobre. Editorial Paidós.

Eco, U. (1984). La obra abierta. Ariel.

______ (1988). De los espejos y otros ensayos. Lumen.

______ (1981). Lector in fábula. Editorial Lumen.

Fetty de Holguín, M. (1964). María entre los muertos. Editorial Antares.

Guerra Curvelo, W. (2001). La ley en la sociedad Wayuu, La disputa y la palabra. Premios Nacional de Cultura.

Irigaray, L. (2000). Y la una no se mueve sin la otra. Centro de Documentación sobre la Mujer.

Legarde, M. (1997). Los cautiverios de las mujeres, Madresposas, monjas, putas, presas y locas. Universidad Nacional Autónoma de México.

Maffesoli, M. (2010). La tajada del diablo. compendio de subversión posmoderna. Siglo XXI editores.

Merino, J. F. (2003). Entrevista con Laura Restrepo. Cronopios.

Muraró, L. (1994). El orden simbólico de la madre. Editorial horas y horas.

______ (2002). El concepto de genealogía femenina. Alipso.com. https://www.alipso.com/monografias/2024_lamorada/

Olivier, C. (2004). Los hijos de Yocasta, las huellas de la madre. Fondo de Cultura Económica.

Ortiz, M. P. (2018). Anatomía del monstruo. Laura Restrepo habla de su nueva novela, inspirada en el crimen de una niña que conmovió al país. El Tiempo. https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/entrevista-a-la-escritora-colombiana-laura-restrepo-por-su-novela-los-divinos-205190

Restrepo, L. (1999). La novia oscura. Norma.

______ (1999). Dulce compañía. (2.ª ed.). Norma.

_______ (2000). Leopardo al sol. (3.ª ed.). Norma.

_______ (2001). La multitud errante. Planeta.

_______ (2002). Olor a rosas invisibles. Editorial Suramericana.

_______ (2004). Delirio. Alfaguara.

_______ (2009). Demasiados héroes. Editorial Alfaguara.

_______ (2012). Hot sur. Editorial Planeta.

_______ (2016). Pecado. Editorial Alfaguara.

_______ (2018). Los divinos. Editorial Alfaguara.

Restrepo, L. y Montero, R. (2005). Una de las víctimas de estos tiempos es el amor. Lo que nos entusiasma resulta cursi, Conversación. En Bonilla, M.E. Grandes conversaciones, grandes protagonistas (p. 110). Grupo Editorial Norma.

Vargas Llosa, M. (1971). García Márquez. Historia de un deicidio. Barral

Editores.

Zizek, S. (2005). El títere y el enano, el núcleo perverso del cristianismo. Editorial Paidós.

Capítulo 6

VOCES EN EL NUEVO SIGLO

El siglo XXI trajo al país una gran profusión de narradoras femeninas. Las mujeres entran pisando fuerte al panorama literario general del país. Se trata de una producción aún en vías de asentarse y que es necesario reposar, por tanto, la mayor parte de las cosas que se puedan plantear tienen un carácter de provisionalidad. Los nombres de autoras y de editoriales se multiplican, lo que hace imposible en una primera mirada —como es esta— abarcarlas a todas. Me voy a detener en algunas cuya narrativa por algún motivo me ha llegado particularmente. Son nombres que, aunque tienen un cierto reconocimiento, no ocupan en las ventanas editoriales o en los medios de comunicación el lugar que su trabajo les merecería. Este es un mal endémico en Colombia. Realizo, entonces, una primera aproximación a un horizonte que se muestra abierto.

LINA MARÍA PÉREZ GAVIRIA

En primer lugar convoco a estas páginas a Lina María Pérez, una de las mejores cuentistas que ha tenido y tiene Colombia. En este género ha ganado varios premios, entre ellos el Juan Rulfo en 1999 y el Pedro Gómez Valderrama en el 2002. Su obra, iniciada en la última década del siglo XX, constituye una muestra suficiente de su talento literario. Lina María Pérez Gaviria ha publicado varios libros de relatos cortos: Cuentos sin antifaz en 2002, Cuentos punzantes en 2006, Cuentos colgados al sol en 2011 y Cuentos a las finas hierbas en el 2012. Una biografía de Vladimir Nabokov: Vladimir Nabokov. A la sombra de una nínfula; un relato para niños, Martín Tominejo y, posteriormente, sus novelas Mortajas cruzadas y El mismo lado del espejo. Con este conjunto de obras se ha ganado, con creces, un puesto significativo en las letras nacionales.

No es una escritora suficientemente conocida en el mundillo de la literatura nacional, ha permanecido bastante en silencio y, aunque inicia su trabajo literario en la década del 90 del siglo pasado, todas sus publicaciones son posteriores al año 2000. Se mantiene bastante al margen de los medios, lo que en la sociedad actual es muy diciente y definitivo en varios sentidos. Ha sido incluida en numerosas antologías literarias, entre ellas: La vida te despeina, y ardores y furores, relatos eróticos de escritoras colombianas de la Editorial Planeta;

Narradores del XXI, cuatro cuentistas colombianos del Fondo de Cultura Económica de Méjico. Recientemente, ha decidido irse a vivir en una isla española en el medio del mar y del silencio.

Miraremos algunas de sus producciones con la conciencia de que su universo narrativo requiere una inmersión más detenida. La autora tiene una inmensa capacidad de síntesis y de manejo literario de las exigencias del género cuentístico. Es muy interesante el epígrafe de Cortázar que coloca en su primera colección: Morelli se pregunta: "si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo, de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo" (p. 11).

En correspondencia con esta afirmación que la autora al evocar hace suya, Pérez maneja admirablemente los "efectos" que todo cuento estéticamente bien logrado quiere conseguir en sus lectores. Sus relatos nos dejan al final de la lectura con la sensación de haber asistido a un universo "descolocado" y esa sensación se consigue en unas pocas líneas, en "una vuelta de tuerca", para decirlo con James. Las entregas de esta autora reflejan admirablemente la propuesta de Brander Matthews sobre la filosofía del cuento: "… entre el cuento y la novela hay una diferencia de especie… Un verdadero cuento se diferencia de la novela principalmente por su esencial unidad de impresión… El cuento es el efecto singular, completo y autosuficiente, mientras que la novela resulta por fuerza fracturada en una serie de episodios" (p. 51).

Sus publicaciones de cuentos se abren con una pequeña obra maestra del género: Silencio de neón. La voz narrativa nos lleva maravillosamente de la mano, desde el inicio intrascendente de una relación de triángulo amoroso hasta un final doblemente perverso. Y poco a poco asistimos pasmados a esa rivalidad salvaje entre dos mujeres que se saben enemigas y manejan con sangre fría esa enemistad ante los ojos impasibles e inútiles del amante peleado. El final inesperado es anunciado sutilmente en el desarrollo narrativo, pero cuando nos llega, la respiración se corta al constatar la capacidad de mal del alma humana.

Similares sentimientos despierta el texto que cierra la colección, Gota a gota. Con reminiscencias rulfianas de muertos que conversan encontramos de nuevo la rivalidad femenina en toda su hondura y amplitud. Tía y sobrina encarnan el resentimiento, el egoísmo, la envidia que aniquilan y matan toda posibilidad de vida. Muchos de los relatos dejan ver un trasfondo de odios y pasiones

incontrolables; la autora bucea en las oscuridades del alma humana y descorre los velos que las ocultan.

Es pertinente a su mirada y percepción lo que ha planteado ella misma en una conversación particular:

Defiendo el género negro como un instrumento estético de investigación y conocimiento social. Mi objeto no es el crimen en sí mismo, o como en Mortajas, las peripecias de una banda de ladrones que roba en los entierros. Nos quedaríamos con una anécdota de folletín y habría que sospechar de su calidad literaria. Entiendo el género negro como una mirada a la descomposición de la sociedad, como la posibilidad de examinar el engranaje de señales, mitos urbanos y costumbres. Una mirada irónica, con arañazos de humor negro, a la incertidumbre y al desasosiego, y también, a ese diminuto rayo de luz que ilumina nuestras esencias. Pero sobretodo, es una lente sobre los comportamientos humanos y los sistemas éticos de identificación colectiva. Reivindico la literatura negra como una lámpara que se enciende sobre la sociedad y en ese sentido la valido sólo si ese brillo se refleja en una poética narrativa que ilumina la sensibilidad y la inteligencia.

Resulta indiscutible que la literatura de Lina María Pérez es una indagación en la condición humana en sus límites. Distintos aspectos van siendo trabajados en uno y otro cuento. Saliendo de esta colección nos podemos detener en otros de sus relatos. Su premiado Bolero para una noche de tango aborda un tema que le preocupa y al que siempre vuelve: la escritura, los procesos de creación literaria, los bloqueos que en esos procesos se viven, se reviven y angustian. En este caso concreto se focaliza el ego narcisista de un autor que no logra salir de su ensimismamiento permanente que lo lleva a decirse una y otra vez, con nula capacidad para buscar una salida hacia otro lado, que le permita encontrar una palabra verdadera o tan siquiera una palabra diferente. Desde el íntimo convencimiento de su valía, el protagonista del relato se enfrenta una y otra vez con el mundillo de los concursos literarios; el relato —como muchos de los suyos— se desarrolla en medio de la ambigüedad y de la ambivalencia, de tal manera que resulta imposible a los lectores saber si lo que se quiere desmontar en el texto es el ego del escritor o por el contrario la validez de los concursos

literarios, ambas realidades quedan confrontadas y al desnudo. Un aspecto muy interesante en este texto es la ironía con la que la autora focaliza el eterno tema del amor: una pareja que se desdobla en múltiples reproducciones, no importa cuántas veces o en qué lugar del mundo o circunstancias: el resultado siempre será el mismo.

Este tema de la escritura: estéril a veces, silenciosamente genial en otras, escritura en la que siempre puede estar escondida una gran obra, escritura siempre fuente de placer y vehículo de búsqueda existencial, reaparece en Ni quedan huellas en el agua, cuento definitivamente muy bello, en el que su, un poco misteriosa, protagonista nos dice:

La literatura es una fiel confidente que nos invita a dialogar con lo más vital de nuestra esencia. Todos los universos poéticos que conviven en mis estanterías, nos proponen un pacto que para mí es ajeno a un vulgar negocio. A ustedes jóvenes, no me cansaré de pedirles que lean estos libros con el alma, con lo más auténtico de sus emociones… que otros vendan los libros que esconden mentiras entre sus lomos impunes; a mí solo me interesan aquellos escritos con devoción por la palabra, la sabiduría del asombro, la complejidad del misterio…

Otro de sus cuentos, igualmente premiado, Sonata en mí resulta de los más interesantes. Aparece acá la sensibilidad de la autora por la música, universo que habita, cada vez, sus mundos narrativos. Con el manejo magistral que Lina María Pérez tiene del suspenso y de la intriga, la narración se mete en un mundo más íntimo de una mujer, en su vida cotidiana, en sus frustraciones y desencuentros matrimoniales; desde allí se recrea la violencia doméstica, pero también el placer profundo de la comunicación con la música o del mundo placentero del eros. El desenlace totalmente imprevisto nos lleva de la mano a ese microcosmos de las miserias cotidianas, de los resentimientos y frustraciones que muchas veces habitan la vida de las mujeres. Es el mismo universo recreado desde un punto de vista diferente en Zona de tensión (de su colección Cuentos punzantes) igualmente antologado en La vida te despeina.

Enfrentarse a la lectura de Mortajas cruzadas es una agradable sorpresa y definitivamente un placer, un deleite. La novela es un texto decididamente

postmoderno, con todas las características de la definida por Orlando Mejía Rivera como Generación Mutante, pero que, a su vez, tiene una densidad insospechada en nuestros tiempos.

Se nos presenta una escritura ágil, juguetona. La autora disfruta mucho el ejercicio escritural, y transmite a lectores y lectoras ese disfrute. En el conjunto de su obra maneja con bastante agilidad e insistencia la intertextualidad, prácticamente todos sus relatos vienen acompañados de un epígrafe que nos invita a ir hacia otro autor. En el caso de esta novela, la narradora evoca a Shakespeare, a García Márquez con uno de sus personajes, más etéreos: Pietro Crespi, y se evoca a sí misma cuando su protagonista debe devolver a su amigo uno de sus propios libros de cuentos que él le ha prestado. Esto aparte de los varios epígrafes que abren el libro. Los epígrafes en la literatura de esta autora son muy significativos.

Se trata de una trama bien urdida en la que se mezclan elementos de suspenso e intriga, de pistas sueltas sobre novela negra. Se conjugan diversos planos: las historias de los protagonistas, las de las funerarias, la suerte de una de esas novelas malas que se van escribiendo a lo largo de los acontecimientos. Se cambia rápidamente la focalización, y los lectores somos obligados y obligadas a mirar ágilmente. La estructura nos permite escuchar varias voces y desde distintos lugares se va configurando un cuadro que en últimas nos entrega una historia de amor en medio de desasosiegos, un amor construido en estos mundos en los que la permanente inseguridad no permiten sueños de hasta que la muerte los separe, sueños que la joven protagonista por su edad ni ha sospechado.

El mundo construido en la novela es uno oscuro y opaco, un mundo salpicado de mediocridad por todas partes, en el que se trafica con la muerte que, igual que en Colombia, en esta ficción es omnipresente. Vivimos mientras dura la lectura, medio agobiados por esas visitas a las funerarias, pobre disculpa elegida por Adolfo Valdivia como único recurso para tener cerca a Oliviana, la estudiante anodina de la que poco a poco se va enamorando. Las funerarias se convierten en una metáfora de la realidad colombiana en la que se trafica y se negocia con la muerte, en la que los entierros son una forma de socialización y de exhibición de dolores y llantos, pero también de modas y roles sociales. Una metáfora/parábola de nuestra realidad en la que en medio de la muerte florecen la vida y el amor.

En medio de un universo vano, insustancial, un mundo light, la novela construye

un universo denso y profundo, cuya complejidad y significación se ensanchan a medida que avanzamos hacia el final. Es casi un decir común que siempre escribimos de lo mismo, que siempre volvemos al mismo sitio. En Mortajas Cruzadas Pérez Gaviria revisita el amor: su fortaleza, su fugacidad, sus trampas; el desamor; la soledad; la muerte; la escritura; la literatura; la existencia humana que muchas veces asfixia.

La vida de Oliviana Tascón transcurre entre deseos de estudio, estrecheces económicas, soledades familiares y la sombra de Lafinur, su amante que llega, enamora su alma, calma su cuerpo y vuelve a desaparecer en su insistencia de no atarse. El amor que vislumbra se le escapa dejándola una y otra vez a la intemperie de unos sentimientos que dibuja su mano sobre su cuerpo y que luego se esfuman en la noche que se lo traga. Esas mismas estrecheces económicas la llevan a la vida de Adolfo Valdivia, un escritor neurótico que vive un largo período de infertilidad literaria.

Con Lafinur, Oliviana descubre posibilidades de ensueño, de un amor que se proyecta hacia la posibilidad del infinito, pero, al mismo tiempo, un amor consumido en las sombras de la inquietud y la inseguridad. Un amor que crece y que demanda, pero al que no se le puede dar piola (como a las cometas), porque una supuesta libertad lo impide. De igual manera, con Lafinur Oliviana se asoma a paisajes de cierta oscuridad no solo la soledad última, sino también la clandestinidad, la utilización de afectos y redes, para objetivos no compartidos, la revuelta social, las dobles vidas.

Con Valdivia Oliviana encuentra un mundo mucho más prosaico: el mundo de los amores que atrapan y se atrapan, el mundo de las traiciones, los celos, el horror, la muerte, el mundo de la escritura mediocre, de los horizontes cerrados, pero tal vez un mundo de la seguridad y la compañía reposada; el relato en este sentido queda abierto.

La escritura, la creación poética y artística, los avatares del arte y la literatura siempre regresan a la narrativa de Pérez Gaviria, por eso pueblan su última novela: El mismo lado del espejo. Trabajo rico en significados y abierto a múltiples lecturas. Desde la página primera nos enfrentamos a uno de los ejes que lo atraviesan: la mala o imposible relación madre/hija. En este caso, por parte de la madre, un reclamo permanente a que su hija sea lo que no quiere ser: alguien que se dedica a trabajos normales y no a “morirse de hambre en la pintura”. Relación de mutua agresividad y desprecio en las brumas de una

familia burguesa cuya decadencia se esconde en los espejos.

No obstante, el eje de la trama es la situación de exclusión e incomodidad de la mujer en el mundo del arte. Antonia, pintora cuya obra es valorada y admirada, debe esconderse detrás de un seudónimo masculino para lograr su entrada al mundo de las galerías, las exposiciones, la crítica. La protagonista crea, paso a paso, el personaje en el que se desdobla, estableciendo un juego permanente entre los simulacros y las máscaras. De esta manera, la novela —como otros textos de la autora— se convierte en una reflexión sobre el proceso creativo. En una entrevista que le hacen a Talero, pero que es claro que contesta Antonia (¿un cierto alter ego de la autora?), nos dice: “Esa es justamente la estética que quiero proponer. Golpear, preguntar, mover las indiferencias del espectador” (p. 152).

Con esta afirmación de la protagonista nos regresamos al primer epígrafe de su primer libro de cuentos.

La obra termina sin resolver la trama, Antonia Otero crea a Gabriel Talero y se proyecta en él. Inicialmente como un juego, pero cada vez más como una necesidad de expresarse y hacer reconocer su arte. Gabriel Talero triunfa y su figura termina por querer arrasar a la de Antonia. Surge el dilema: ¿mantener la personalidad ficticia que la conduce a grandes museos y exposiciones, a ventas inimaginables o descorrer la máscara y arrasar con los triunfos y reconocimientos con, quizá, la única posibilidad para su vida? El final nos deja en compañía de una protagonista que en medio de sus dudas busca antes que nada paliar su soledad.

MARÍA CRISTINA RESTREPO

Nacida en Medellín en 1949, María Cristina Restrepo es una de las grandes escritoras colombianas vivas. Tiene una obra extensa y contundente. Ha publicado crítica: El olvido en la obra de Marcel Proust en 1986. Cuentos: La vieja casa de la calle Maracaibo. Ha incursionado en el género biográfico con la biografía novelada: Verás huir la calma, en la que recrea la vida de Jorge Isaacs desde la perspectiva y la mirada de su esposa. Tiene también un texto que podemos ubicar en las “escrituras del yo”: El miedo, la crónica de un cáncer. Y varias novelas de inmejorable factura. Nos vamos a detener en algunas de ellas.

Se han escrito muchas biografías del autor de María a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI. Ninguna tan original, tal lírica y poética como esta. Restrepo escribe en primera persona, en la voz de Felisa González, la esposa del biografiado. Esto le permite tejer una trama de sentimientos, interés permanente de la autora; profundizar en las frustraciones, desencuentros y traiciones que, siempre se ha dicho, rodearon la vida de Isaacs, y pintar un panorama amplio de costumbres, amistades y relaciones. Desde la voz de la esposa se apropia de la mirada del protagonista de su narración y pone en su sentir palabras como estas:

Está convencido del poder de los antioqueños, para defender las libertades, para trabajar por el progreso y el buen nombre de Colombia. Habla sin cesar de Medellín, de los amigos que quedaron allá, del clima dulce, de los huertos y jardines, del rumor de las quebradas que riegan los campos y refrescan la ciudad (p. 419).

Es claro que la escritora proyecta sobre su personaje su propia mirada hacia su tierra y su propia evaluación del devenir Isaacciano.

En el año 2000, la editorial de la Universidad de Antioquia edita su obra: De una vez y para siempre. Una novela corta de una gran densidad poética. La novela nos cuenta una historia de amor con el trasfondo de la compleja situación de la región de Antioquia en la segunda mitad del siglo XIX. Rosita Posada, joven animosa y decidida, se enamora, siendo una adolescente, del general Antonio Acosta, quien no ceja hasta conseguir hacerla su esposa; la guerra la deja viuda y madre de un huérfano. Pasan los años y los avatares, Rosita vuelve a casarse, tiene una familia numerosa, pero su pasión, su recuerdo y su amor permanecen atrapados en el recuerdo de su primer amor. La novela es una evocación de esa pasión, así como de los dolores y pobrezas de una familia del común en medio de las guerras que se suceden unas a otras.

Las guerras civiles del siglo XIX y el enfrentamiento en Antioquia entre liberales y conservadores son un panorama en el que Restrepo bucea una y otra vez. Su novela: Amores sin tregua se desarrolla también en ellas. La autora ficcionaliza la historia focalizando las vidas cotidianas, familiares o en soledad, como parte de un paisaje más amplio: el desenvolvimiento de las luchas sociales

y políticas. Su objetivo no es recrear las grandes figuras históricas, sino buscar el ámbito en el que las gentes sin armas tienen que enfrentar sus destinos en medio de los cañones, las invasiones, las tormentas políticas.

En Amores sin tregua la autora realiza desde su creación literaria una gran denuncia del sistema patriarcal en el que las mujeres se ven obligadas a vivir. El padre, absoluto dueño de sus destinos y sus vidas, les impide las más mínimas libertades y les niega el derecho a amar, a escoger a su esposo, a educar a sus hijos. Sistema que ahoga sus designios y atropella sus seres. Asimismo, pone de manifiesto la complicidad absoluta de la iglesia con este sistema y los abusos que en nombre de la "religión" y la "honra" se cometen. Estefanía y José Manuel solo pueden encontrarse como pareja y como padres cuando Mosquera ha minimizado y controlado el poder dictatorial de la iglesia sobre las conciencias.

En ambas novelas, a través de una escritura lírica y transparente, se recrean costumbres, personajes y hechos configurando un paisaje que permite a lectores y lectoras acercarse a la época desde el desarrollo exhaustivo de un drama que ilustra las condiciones de vida en esa época. La autora realiza cortes en el tiempo, y desde ellos se extiende en los espacios que quiere recrear. Es indudable que a la base de ambas novelas están las preguntas de Colombia en las últimas décadas de la actualidad en la que las convulsiones y enfrentamientos no dejan de ser nuestra primera condición. María Cristina entrelaza de manera magistral la historia y la ficción, la crónica de los acontecimientos reales, y las figuras y anécdotas imaginarias, configurando, así, novelas históricas de gran originalidad.

Detengámonos ahora un poco en su última obra, una magnífica novela: Al otro lado del mar. Iniciemos nuestra mirada con las palabras de Pablo Montoya sobre ella, porque creo que son iluminadoras:

Una de las maneras literarias, y acaso sea esta la más acertada, de narrar la guerra, es situar en medio de ella a gente buena. Personas sensibles, amables, amorosas, sensuales, inteligentes para el bien y no para el mal. Aquellas novelas o relatos, en cambio, que se la juegan todo por entrar al núcleo mismo de los agentes de la aniquilación, me seducen menos.

Podrían ser más vertiginosas y más propias para llevarse al mundo de las representaciones espectaculares, pero no suelen ser tan efectivas a la hora de capturar con justeza inquietante eso que caracteriza a todas las guerras: el equívoco, la injusticia, la gigantesca ignominia que consiste en matarse los unos a los otros bajo argumentos que incluyen la defensa de una región, de una nación, de un imperio, de una religión, de una cultura, de un determinado interés político o económico.

Me atrevería a decir que el primer gran acierto, de entre muchos, que tiene Al otro lado del mar, la última novela de María Cristina Restrepo, es haber afianzado su hermosa y adolorida narración en esta premisa. Contar los avatares de un grupo de alemanes buenos en medio de la inclemencia de la Segunda Guerra Mundial (P. Montoya, comunicación personal, 2019).

En este texto Restrepo focaliza algunos aspectos de la migración de alemanes a Colombia en las primeras décadas del siglo XX. Los sitúa en Cartagena, viviendo el trópico paradisiacamente. Como en casi todas su novelas, nos narra una historia de amor, esta vez con trazos de un triángulo amoroso. El verdadero drama se inicia cuando en plena Segunda Guerra Mundial el gobierno de Eduardo Santos se alinea con Estados Unidos y toma fuertes medidas anti-alemanas, sin distinguir entre los nazis y los alemanes del común, que no tienen nada que ver en el asunto. Albert y Honorine, los protagonistas, deben emprender un regreso no deseado.

La novela nos entrega con una gran economía poética un cúmulo muy importante de información. La pareja enfrentará en su camino un viacrucis que la llevará al sufrimiento, a la separación, al hambre y la miseria, a los quebrantos de salud. En la medida en que avanzan las páginas nos adentramos en los horrores del nazismo y en sus consecuencias en la vida cotidiana de las gentes de bien.

En el desarrollo de los acontecimientos asistimos a la idealización, por parte de los extranjeros, del territorio colombiano-caribeño que han perdido. Cartagena se convierte en el sueño de vida en medio de un panorama absoluto de muerte. La narración nos deja ver a dos estados: el alemán y el colombiano, completamente

indiferentes ante la suerte que puedan correr sus ciudadanos a consecuencia de sus propios juegos y caprichos. En este sentido, nos encontramos con una crítica contundente al quehacer político que ha olvidado completamente el “bien común”.

Desde una Colombia siempre en guerra, esta novela es una condena estética y moral al juego de “las guerras”. La obra de María Cristina es más extensa y varias de sus novelas se nos quedan por fuera. Esta introducción es, ante todo, una invitación a leerla, porque indiscutiblemente Restrepo hará parte del “canon”.

OTRAS ESCRITORAS

En la parte final de este recorrido quiero mencionar a Piedad Bonet. Una de las mejores poetas colombianas que, en los últimos años, ha incursionado con mucho acierto en la narrativa. No voy a adentrarme en ella porque ello requeriría doblar casi este trabajo, pero no es posible cerrar esta mirada sin mencionarla. Me quiero referir concretamente a dos de sus últimos textos.

El primero de ellos, un texto autobiográfico que, junto a Memoria por correspondencia, de Emma Reyes, ocupa un sitial de honor en la literatura colombiana. Me refiero a Lo que no tiene nombre, publicado por primera vez en Colombia en el 2013. En este desgarrador relato la autora nos cuenta el desarrollo de la enfermedad mental de su hijo, el drama familiar que ello supuso y, finalmente, su suicidio. A lo largo de la obra Piedad examina cuidadosa y desnudamente ante sus lectores los padecimientos de su hijo, los suyos propios, las reacciones a su alrededor y, por último, el salto al vacío con el dolor atroz que sigue a la noticia. Impactante relato del que he hablado más ampliamente en otra ocasión.

Casi en una especie de continuidad con este, Bonnet publica a finales del 2018 su última novela hasta el momento: Donde nadie me espere. Drama de gran fuerza en el que un ser anodino, sin auto valía ninguna, emprende una aventura que lo llevará a convertirse en habitante de la calle. Con mirada analítica seguimos el recorrido vital de Gabriel, el protagonista que debe enfrentarse diariamente a su soledad y a su sin sentido; también su locura y sucesivos

internamientos psiquiátricos. Nos enfrentamos también a un país que no acoge, que por el contrario expulsa y maltrata al que de alguna forma se aleja de los moldes preestablecidos por los que los humanos tenemos que movernos.

Finalizando, quiero detenerme en una novela publicada en 2015 que a mi juicio no ha recibido la atención que debiera. Hablo de Jalisco pierde en Cali, última novela, hasta ahora, de Gabriela Castellanos Llanos.

La autora, nacida en la Habana, Cuba, vive desde su primera juventud en Cali, donde ha desarrollado toda su labor: militancia feminista, investigación académica y escritura en un sentido amplio. Publicó una primera novela: Las guerras de Alejandra en el 2005. Su segunda obra narrativa, en la que estamos, es una narración que recrea los "acontecimientos" de la Universidad del Valle en el año 1971, y que recorre detallada y amorosamente la ciudad en su despegue hacia la modernidad.

Miremos en detalle ese recorrido en la novela. Cali ha sido representado literariamente muchas veces desde distintos ángulos. Esta representación se inicia con la incipiente aldea que Eustaquio Palacios muestra en su novela El Alférez Real en 1886, y llega con varias novelas hasta la urbe densamente poblada y desorganizada de hoy. En este camino muchas miradas literarias y críticas, con mayor o menor acierto, escrutan nuestra ciudad y nuestras realidades. Quiero mencionar ahora la pequeña urbe en la que se ponen algunas bases de la ciudad primera recogida literariamente en: La Tierra nativa de Isaías Gamboa, publicada en 1946, y Los tres de la Pila de Nelly Domínguez Vásquez, publicada en 1985. Ambas novelas nos muestran —sin tratarse de novelas costumbristas— cómo la ciudad va generando un modo de vida, unas costumbres arraigadas en su clima, en su alimentación, en sus primeros pobladores y en sus primeras geografías.

La Cali de fines de los años 60 y de década del 70 motivó particularmente a la escritura, tanto en lo literario como en la crónica; recientemente se han publicado dos textos significativos de este interés: Cali Ciudad Abierta, Arte y cinefilia en los años setenta de Katia González Martínez (2014) y Memorias de una cinefilia de Sandro Romero Rey (2015). De las novelas que recrean esta época podemos destacar entre otras: Jaulas de María Elvira Bonilla, mirada femenina y aguda. La muchas veces reeditada y estudiada: Que viva la música de Andrés Caicedo (1977), recientemente llevada al cine. El titiritero de Gustavo Álvarez Gardeazábal (1977), que recrea desde otros puntos de vista los

aconteceres de los que se ocupa Gabriela Castellanos en la novela en que ahora nos detendremos: Jalisco pierde en Cali.

Esta década fue prodigiosa, Cali vivió con los festivales de arte, de teatro, de cine, una época dorada, culturalmente hablando. Uno de los momentos cumbres de estos años fue todo el movimiento político y de conciencia social que antecedió a los hechos del 26 de Febrero de 1971, día que concentra y expande la novela que leemos.

Jalisco siente un golpe en la parte superior del cráneo que a la vez es un destello enorme, una explosión de luz que todo lo invade, que se lo traga todo, al mismo tiempo que se siente impulsado hacia atrás a velocidad vertiginosa hacia un centro irisado; inmediatamente oye un trueno que se disuelve en un estallido de silencio blanco… (p. 17).

Con esta fuerte frase la narración da cuenta del asesinato en manos del ejército del estudiante Edgar Mejía Vargas, el hecho central de este marcado día. Nos comunica desde adentro, desde su cerebro mismo, ese asesinato. Y este desde adentro es uno de los logros permanentes de la novela.

Con Jalisco pierde en Cali estamos ante un torrente escritural, unas voces que no se detienen, que no dan tregua en la lectura y desde las que vamos formando en nuestra representación un microcosmos denso y complejo que dibuja un paisaje mirado y entregado con inmenso amor por parte de la autora-narradora. A través de un hermoso tejido de retazos se va dibujando un paisaje, un mosaico que recrea a Cali por pedazos, por rutas, por espacios, desde distintas vidas, miradas, sentimientos.

El eje del acontecer es un día: 26 de Febrero de 1971, desde él la narración se mueve hacia adelante y hacia atrás, recogiendo las huellas que en el psiquismo de los protagonistas ha dejado el paso del tiempo y los distintos avatares de sus días. El crono espacio lo completa el ámbito de las calles aledañas a la Universidad del Valle, pero desde allí, y por diversos vericuetos extiende y alarga sus brazos hasta distintos barrios y extramuros de la ciudad.

La novela tiene varias posibilidades y niveles de lectura:

Quizás el central es Cali y las dinámicas de esa fecha y estas épocas. Estudiantes, amas de casa de barrios ricos, gentes de barrios populares, se encuentran deseando llegar a sus casas o saber de los suyos, y establecen diferentes itinerarios o rutas en medio de la imposibilidad de comunicación y desplazamiento. Marchas que salen de distintos colegios y de la Universidad misma se encuentran en las calles, en medio de la ansiedad y el desconcierto. Parques, plazas y rutas son recorridos por la muchedumbre y recogidos en la narración que se convierte en testimonio de una ciudad que tarda décadas en hacerse, pero que puede destruirse en pocas horas.

La narración se desplaza de una esquina a otra, de una calle al interior de un carro, de una plaza a un balcón, y se configura como un concierto de voces a cuyo interior accedemos logrando información desde distintos ángulos y puntos de vista alternativos que evalúan los hechos con prismas diferentes.

Uno de los grandes aciertos es esa policromía social que consigue. Porque no se limita a focalizar a los estudiantes y sus manifestaciones y enfrentamientos, sino que, por el contrario, entrecruza desplazamientos, actividades y pensamientos de las clases altas, de los amigos del gobierno, por supuesto, de los estudiantes, pero también de habitantes diversos de barrios populares. Todas estas voces se dan cita el 26 de febrero de 1971, y cada una vive los hechos desde sus puntos de vista y sus preocupaciones: en este sentido, el abanico logrado es muy amplio: La novela nos muestra el desgarramiento, semi locura y depresión de la mamá de Jalisco e igualmente nos deja ver la preocupación de la señora cuyo problema más grande es el que se le quedarán hechos sus pasa-bocas para su cena prevista en la noche. La ciudad entera y su complejidad habitan el mundo narrativo y son un solo personaje, con sus contradicciones, propuestas y calificaciones. Pocas veces la ciudad en su complejidad ha sido tan logradamente captada.

En correspondencia con esta policromía, la ora es también una muestra impresionante de heteroglosia en los términos planteados por Bajtín. Varias cosmovisiones se presentan a lo largo del relato y entran en confrontación o diálogo entre ellas.

Desde aquí podemos pasar a otra posible ruta de lectura, Castellanos recoge en esta obra una dinámica social que ha permanecido inédita en el terreno de la representación en nuestro país: el movimiento de los cristianos comprometidos social y políticamente al interior de la Universidad del Valle en esos años y su vida en algunos barrios populares. Esta dinámica ha sido recogida en distintas

novelas tanto en Chile como en Méjico y Argentina, una de las obras más representativas en este sentido es: La cruz invertida de Marcos Aguinis (Premio Planeta 1970); de igual manera, la temática se aborda en algunos textos de Vicente Leñero o de Antonio Skármeta. La cotidianidad y el protagonismo de Catalina permite a los lectores asomarse a las prácticas y debates de Equipos Universitarios [Un movimiento de estudiantes católicos comprometidos desde los presupuestos de la Teología de la Liberación], y permite conocer el pensamiento y la práctica de los cristianos que durante estos años ensayaron un acercamiento al socialismo desde los presupuestos de un regreso a las propuestas más radicales del Evangelio de Jesús de Nazaret.

Con el desplazamiento, el día de los hechos, de Catalina a otro barrio popular, distinto a Siloé, en el que vive, nos encontramos de lleno con los dos rostros muy distintos y opuestos de la Iglesia católica. Rostros que desde esos años se mantienen y, en ocasiones, sus enfrentamientos se agudizan. Hemos acompañado todo el tiempo a Catalina y a los muchachos y muchachas que en el movimiento de Equipos se comprometen en la búsqueda de una Universidad más democrática y más al servicio del país; con la llegada de la protagonista a uno de los barrios del oriente nos encontramos con la postura honesta e idealista de sor Juana, sus búsquedas sinceras de servicio y entrega, pero, igualmente, con la postura extrema y traicionera de sor Francisca, que denuncia a la policía a un vecino por simples sospechas y falsas deducciones. La novela en este sentido no resuelve las tensiones, sino que nos deja a las puertas de un drama generado por la intolerancia religiosa y política, y por el fanatismo.

Este grupo de jóvenes cristiano-católicos, acompañados y asesorados por algunos sacerdotes y religiosas traen a la novela ecos de la teología de la liberación, del grupo de curas de Golconda [Movimiento de sacerdotes católicos que apoyaban procesos de liberación en la década de los 70], de Camilo Torres y de las opciones de la conocida como iglesia de los pobres.

Similar a esta entrada es la que realiza el relato al psicoanálisis, disciplina que estuvo muy presente en la Cali de los años 70. Es la mamá de la misma Catalina, Cristina, quien nos lleva de la mano al diván y al discurso psicoanalítico. Cristina es una mujer insatisfecha que no termina de encontrarse a sí misma y que carga culpas por no haber respondido a los roles esperados en su ambiente social de madre y esposa, que carga también con un abuso sexual en su infancia. Los problemas que aquejan a esta mujer pueden ser identificados con ese difuso malestar femenino del que tanto se habló, especialmente, en Norteamérica a

mediados del siglo XX, y que sume a las “amas de casa” en descontentos y melancolías. Cristina reflexiona sobre sus conversaciones con su analista y escribe una especie de diario a trozos por petición del mismo.

La novela está atravesada por una lúcida denuncia de la condición subalterna de las mujeres que se nos muestran siempre, fugaz o detenidamente, como vulnerables frente a los varones.

Su voz nos deja oír las difíciles relaciones madre/hija que se han tejido entre las dos y que, según nos expresa ella misma, es la única cosa importante que le queda por resolver. Relaciones madre/hija que pueden considerarse en alguna medida prototipo de este conflicto que vuelve socialmente una y otra vez. Cristina deja ver su angustia, su desconcierto, la búsqueda de un norte, y reiteradamente los canales y beneficios o no de la práctica psicoanalítica. Este diario, estas evocaciones nos permiten situar mejor a Catalina en la relación con sus progenitores, en su pasado familiar.

Igualmente, y en otro recorrido, Jalisco pierde en Cali puede leerse como la búsqueda y el difícil encuentro entre Catalina y Marcos, y en este terreno nos encontramos ante una novela de amor. Clases sociales diferentes, barrios distantes, una atracción no verbalizada, los jóvenes ante la situación de emergencia que viven son pulsionados por un deseo más o menos ciego del uno por el otro y el abrazo final es un cierre narrativo que antecede a la coda. En medio del caos, la muerte y la desesperación estos brazos juveniles encuentran y trenzan la vida.

REFERENCIAS

Bonnet, P. (2013). Lo que no tiene nombre. Editorial Alfaguara.

______ (2018). Donde nadie me espere. Editorial Alfaguara.

Castellanos, G. (2015). Jalisco pierde en cali. Editorial Universidad del Valle.

Cortázar, J. (2001). Rayuela. En L. M. Pérez, Cuentos sin antifaz (p. 11). Arango editores.

Matthews, B. (1993). La filosofía del cuento. En C. Pacheco y L. Barrera, Del cuento y sus alrededores (p. 51). Monte Ávila editores.

Mejía Rivera, O. (2002). La generación mutante, nuevos narradores colombianos. Edición de la Universidad de Caldas.

Montoya, P. (2019). Al otro lado del mar, en palabras de Pablo Montoya. El Colombiano. https://www.elcolombiano.com/tendencias/al-otro-lado-del-mar-en-palabras-de-pablo-montoya-GN9438910

Navia Velasco, C. (2016). Rondando la pluma y la palabra. Programa Editorial Universidad del Valle.

Pérez, L. M. (2008). Mortajas cruzadas. Editorial Seix Barral; Planeta.

Pérez Gaviria, L. M. (2016). El mismo lado del espejo. Sílaba Editores.

Restrepo, M. C. (2000). De una vez y para siempre. Editorial Universidad de Antioquia.

_______ (2006). Amores sin tregua. Planeta; Seix Barral.

_______ (2014). Verás huir la calma: Jorge Isaacs. Luna Libros.

_______ (2017). Al otro lado del mar. Editorial Alfaguara.

A MANERA DE CODA

Hemos realizado un recorrido extenso, empero, no exhaustivo. Como decía al inicio del último capítulo, el siglo XXI abrió los horizontes de la escritura de mujeres no solo en Colombia, sino también en América Latina. Como consecuencia de ello los nombres de escritoras se han multiplicado. No es posible registrarlas a todas y aún no ha pasado el tiempo necesario para un mínimo distanciamiento que permita una mirada algo menos subjetiva.

A continuación, señalo a algunas narradoras cuyas publicaciones creo que anuncian una promesa en el futuro: Margarita García Robayo, quizá la más reconocida, junto con Pilar Quintana, sobre todo por sus últimos trabajos: La Perra y, particularmente, por Los abismos, novela ganadora del Premio Alfaguara en el 2021. Tenemos también un premio Casa de las Américas: Adelaida Fernández Ochoa, por la novela en la que da vida a Nay, la esclava de María (Jorge Issacs). Consuelo Triviño publica desde fines del siglo anterior y está en plena producción desde España, en donde vive. Hay algunas escritoras más jóvenes con ya alguna producción narrativa en su haber: Melba Escobar, Paola Guevara y Sara Jaramillo Klinker, entre otras. Imposible detenerme ahora en todas.

El panorama de las letras femeninas indiscutiblemente se amplía, y las lectoras y lectores podemos esperar nuevos toques de diana que capten nuestro interés y también nuestra pasión.

NOTAS AL PIE

PRESENTACIÓN

1En este sentido y terreno, el trabajo más significativo es el que están realizando desde distintos centros y universidades María Mercedes Jaramillo, Flor María Rodríguez Arenas, Ángela Osorio y Ángela Inés Robledo, Helena Araújo. Aunque, estrictamente, estos nombres empiezan a ser enriquecidos en la Universidad de Antioquia, del Valle, del Cauca, surgen grupos y mujeres que amplían cada día esta investigación.

Capítulo 1: EL GRUPO DEL SIGLO XIX SOLEDAD COSTA

2Estas publicaciones dirigidas a la mujer son de muy distinta índole. En las últimas décadas del siglo XIX circula en el país un texto, en los ámbitos católicos un libro/manual, que alcanzó mucha popularidad. Los deberes de la mujer católica de Livia Bianchetti. Sobre la lectura leemos en este texto:

¡Mujeres católicas! Por cuanto estimáis el don divino de la fe que Dios os ha dado, huid de las lecturas perniciosas, desterrad siempre de vuestra casa los libros o diarios contrarios a la Iglesia o a las buenas costumbres; y si alguno tenéis echadlo al fuego, a fin de que no sea piedra de escándalo para vosotras o para los de vuestra casa (Bianchetti, 1889, p. 51).

3Utilizamos los términos Palabra Propia y Palabra Ajena en el sentido planteado por Mikail Bajtin en su texto La poética de Dostowieski .

4Cada uno corresponde a los siguientes prólogos, en el orden correspondiente: Evanjelista Correa de Rincón Soler, a su novela Los Emigrados ; Pomiana Camacho de Figueredo, a su novela Escenas de Nuestra Vida ; Mercedes Gómez Victoria, a su novela: Misterios de la Vida .

5Este doble carácter erótico y político de las ficciones latinoamericanas del siglo XIX lo estudia profunda y ampliamente Doris Summers en su obra Ficciones Fundacionales .

6Alfonso de Mercedes Hurtado, cuyo referente es Popayán, es publicada en 1870. Escenas de nuestra vida de Camacho de Figueredo es publicada en 1874, con una dedicatoria a Rafael Pombo. Esta novela ha sido recientemente incluida en el Volumen I de Novelas santandereanas del siglo XIX (2009).

Capítulo 2: LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX CATALINA DE ELISA MUJICA

7Con el Premio de Novela ESSO fue reconocida en la década del 60 una seria de autoras entre las que podemos mencionar, además de Elisa Mujica, a Flor Romero, Nelly Vásquez de Domínguez y Lucy Barco de Valderrama con La Picúa Cebá .

8He desarrollado un análisis de esta particular focalización de la novela en Elisa Mujica y Silvia Galvis, Las Guerras En Colombia, Una Representación Novelística, publicada en la Revista PALIMPSESTVS en el 2003 por la Universidad Nacional de Colombia.

Capítulo 3: PRIMERAS DÉCADAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX, HACIA LA RUPTURA DE LOS CAUTIVERIOS

9Me refiero a Guerras y paz en Colombia, Las Mujeres Escribe n (Premio Casa de las Américas en 2003), y a De Dolores a Sayonara.

10 Jaramillo M. y Osorio B. Escritoras colombianas del siglo XX , en Las mujeres en la historia de Colombia.

11 El Orden Simbólico de la Madre: Luisa Muraró, desarrolla esta conceptualización para explicar lo que sería una cultura alternativa transmitida de madres a hijas. Desarrolla esta propuesta en el libro del mismo nombre.

Capítulo 4: FINES DEL SIGLO, NUEVAS IDENTIDADES

12 Con el nombre de Grupo de Barranquilla se conoce a un conjunto de intelectuales y artistas caribeños que van a ejercer influencia definitiva en el panorama cultural del país. Entre otros, este grupo estuvo formado por Cepeda Zamudio, García Márquez, Álvaro Obregón.

Capítulo 5: LAURA RESTREPO, LA CREACIÓN DE UN UNIVERSO LITERARIO

13 He realizado una lectura más amplia de este texto en Guerras y paz en Colombia. Las mujeres escriben, Premio Casa de las Américas 2004.

14 Datos tomados de la Enciclopedia de la Biblioteca Nacional de Medicina de los Estado Unidos y los Institutos Nacionales de Salud.

Universidad del Valle

Cl. 13 #100-00, Cali, Valle del Cauca

Correo electrónico: editorial@sialpigmalion.es

Teléfonos: (57-602) 3212100 - 3212227

Grupo Editorial Sial Pigmalión. S. L.

Bravo Murillo, 123, 6.º D • 28020 Madrid (España)

Correo electrónico: editorial@sialpigmalion.es

Teléfonos: 91 535 41 13 - 686 500 013

Este libro fue impreso por

Velásquez Digital S.A.S.